

٢٠٠٢



المكتبة الوطنية
للحفظ والتوثيق

مهرجان القراءة للجميع / مكتبة الأسرة

د. مدكور ثابت



كيف تكسر الإيهام في الأفلام؟

١- الإيهام التعاقدى ٢- اللا إيهام



كيف تكسر الإيهام في الأفلام؟

كيف تكسر الإيهام في الأفلام؟

١- الإيهام التعاقدى / اللا إيهام

ملحق بالكتاب نماذج لعشر سنوات
من امتحانات القبول بالمعهد العالى للسينما

د. مذكور ثابت



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(المكتبة السينمائية)

الجهات المشاركة:	كيف تكسر الإيهام في الأفلام
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية	الإيهام التعاقدى اللا إيهام
وزارة الثقافة	د. مذكور ثابت
وزارة الإعلام	الغلاف
وزارة التربية والتعليم	والإشراف الفني:
وزارة التنمية المحلية	الفنان: محمود الهندي
وزارة الشباب	الإخراج الفني والتنفيذ:
التنفيذ: هيئة الكتاب	صبري عبد الواحد
	المشرف العام:
	د. سمير سرحان

على سبيل التقديم:

نعم استطاعت مكتبة الأسرة بإصداراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغا كان رهيبا في المكتبة العربية وأن تزيد رقعة القراءة والقراء، بل حظيت بالثفاف وتلهم جماهيرى على إصداراتها غير مسبوق على مستوى النشر فى العالم العربى أجمع، بل أعادت إلى الشارع الثقافى أسماء رواد فى مجالات الإبداع والمعرفة كادت أن تنسى، وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التنوير وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص، ها هى تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالى فى مختلف نروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعى بعد أن حققت فى العامين الماضيين إقبالا جماهيريا رائعا على الموسوعات التى أصدرتها.. وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكانا هذا العام فى «مكتبة الأسرة».. سوف يذكر شباب هذا الجيل هذا الفضل لصاحبه وراعيته السيدة العظيمة: سوزان مبارك..

د. سمير سرحان

المؤلف والكتاب
مذكور ثابت
ومسيرة إبداع المعاصر والعسير
أو
ديالكتيك الضرجة عند مذكور ثابت
(سبق اللا إيهام على الإيهام فى كل عمل فنى)

مقدمة بقلم : جلال الجيمسى

تعد سنوات الستينات بمثابة عقد فريد فى تاريخ الثقافة والفنون المعاصرة .
ففى القصة والشعر والسينما والمسرح والفنون التشكيلية كان ثمة جيل مصرى جديد قد
شرع يقدم ازهاره .

كانت الستينات المصرية سنوات حائرة قلقة لكنها خصبة ، فالحياة تتطور وتتخذ صورا
جديدة ، والجيل الجديد لم يعد قانعا بما يقدم من الفن والأدب . وأخذ يطرح أسئلته الخاصة
عن النظرية السياسية وعن هدف الأدب وعن الشكل الجمالى للفن .

وكانت هموم التجديد فى الفن انعكاسا للتجديد والتطور الذى يجرى فى الحياة والمجتمع
ويبحث عن صور أكثر ملاءمة فى التعبير عنه ، والجيل الذى شب فى أحضان يوليو ١٩٥٢ لم
يعد قانعا بالأنماط والمقولات واللافتات التى تربي فى ظلها .

وفى مجال السينما كان المعهد الذى نشأ لنوه هو البوتقة التى اختمرت فيها الأشكال
السينمائية الجديدة حيث بدأ جيل جديد تعرده الفكرى على السينما السائدة .

وخلال النصف الثانى من الستينات كانت قد تبلورت مجموعة من شباب الدارسين
المتربين خريجى المعهد الذين رفعوا لواء السينما الجديدة ومن بين هؤلاء كان مذكور ثابت
الذى تخرج مع الدفعات الأولى للمعهد عام ١٩٦٥ وكان أول دفعته بتقدير امتياز مع مرتبة
الشرف وتم تعيينه معيدا بمعهد السينما بعد شهر من تخرجه وفى نفس المجموعة من أوائل
خريجى المعهد نجد أسماء مثل ممدوح شكرى ومحمد راضى ونبيهة لطفى ومحمد عبدالعزيز
وأحمد متولى وأشرف فهمى وعادل منير وصالح مرعى ورمسيس مرزوق وخيرى بشارة
وعلى بدرخان وداود عبد السيد وحسام على الذين كانوا على رأس حركة السينمائيين الشباب
حينئذ بالإضافة إلى رواد أيضا من جيل الستينات المدهش جاؤا من مواقع فنية وأكاديمية
أخرى : سمير فريد وسامى السلامونى ورافقت الميهى وفتحي فرج .

ورغم أن هؤلاء جميعا كانوا يرفعون شعار السينما الجديدة فإن الملامح النهائية لهذه
السينما التجديدية لم تكن قد اتضحت بصورة تامة لديهم . لكم الحوار والبحث والصراع
والتحدى والطموح والتجريب .. كل ذلك كان قد بدأ ليصنع طريقا جديدا للسينما المصرية .

وكانت تجرى معارك فكرية ليس بين السينمائيين الشبان والسينمائيين « القدامى » وحسب ، بل وبين السينمائيين الجدد أنفسهم وفي هذه المعارك بالذات كنت تجد مذكور ثابت دائما طرفا فيها .

وفي عام ١٩٦٩ انتجت المؤسسة المصرية العامة للسينما فيلم « حكاية الأصل والصورة في إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة » وهو الفيلم الذى أخرجه وكتب له السيناريو والحوار مذكور ثابت (مدته ٦٠ دقيقة) وقام ببطولته محمود المليجى بالإضافة إلى الوجوه الجديدة فى ذلك الوقت : محمود يس وشهيرة ومحمى إسماعيل وإنعام الجريتلى . وعرض الفيلم لأول مرة عرضا جماهيريا بسينما ميامى عام ١٩٧٢ ضمن ثلاثية فيلم « صور ممنوعة » . والذين اتاحت لهم فرصة مشاهدة فيلم « حكاية الأصل والصورة » (صور ممنوعة) و « ثورة المكن » فى نهاية الستينات يدركون أى وعد كبير كان يعد به المخرج الشاب مذكور ثابت للسينما المصرية ، لقد كان لديه من الموهبة والطموح وجسارة الفكر ونفاذ الرؤية ما جعله يعطى ظهره لكل أشكال السينما السائدة ويندفع إلى إبداع شكل جديد يعد باكورة تمثل الرؤية البريختية والتعامل مع فكرة كسر الإيهام فى إبداع فيلم مصرى من طراز جديد .. ولقد كان فيلم حكاية صورة صاعدا لذوق الجمهور بل وصاعدا لنوق وأفكار أغلب النقاد فى ذلك الوقت ، إذ اندفع للاطاحة بكل المسلمات السائدة دفعة واحدة دون أن يهتم بأن يبقى على صورة مألوفة واحدة أو شعور سينمائى معتاد واحد ، كانت مغامرة فائحة لأنها مغامرة فى المجهول وخصاما مع النوق السائد جملة وتفصيلا .

ورغم أن المسرح المصرى فى الستينات قد عرف الوانا من الاقتراب من الشكل البريختى الكاسر للإيهام خاصة على أيدي نجيب سرور وكرم مطاوع ، غير أن الاقتحام الأول لتلك الرؤية الجديدة فى السينما بدى شديد المباغلة .

ولذلك فلم يحظ فيلم « حكاية صورة » عند عرضه الأول برضا الجمهور ومساندة النقاد .

ولكن من المفارقات أن هذا الفيلم عندما عُرض منذ حوالى عشر سنوات على جمهور نادى سينما القاهرة اشتعلت القاعة بالتصفيق الحماسى لمدة خمس دقائق كاملة .

لكن هذه المفارقة الغريبة تنحل فى الزمن . فبين عام ١٩٧١ وعام ٢٠٠٢ كانت قد جرت مياه كثيرة .

كان النوق السينمائى قد اختلف وكانت شاشات السينما المصرية قد كشفت عن أعمال مجموعة من المخرجين المصريين الجدد الذين أبدعوا فى روح التجديد والتجريب والذين تمثلوا المناهج المعاصرة وقدموا جوانب من ملامحها فى أفلامهم . كما كانت الأفلام الأجنبية حتى الهلوى منها والتي استندعتها الشاشة المصرية عبر تلك السنين قد أظهرت اشكالا مغايرة للشكل السينمائى الكلاسيكى . لكن خلال تلك الفترة لم يواصل مذكور ثابت طريقه كمخرج سينمائى وإنما اتجه إلى مجال البحوث السينمائية والعمل الأكاديمى كاستاذ بمعهد السينما .

ولم يقدم مذكور ثابت للسينما بعد «حكاية صورة» سوى عدد قليل للغاية من الأفلام نذكر منها أفلام «مذكرات بندر ٦٠٥» «دقيقة» و«السماكين في قطر» «٦٠٥» «دقيقة» و«سحر الوثائق» «٧٢» «دقيقة» «سحر ما فات في كنوز المراثيات» «١٠٠» «دقيقة» ومنها ما حصل به على عدد من الجوائز المهمة أما ابتعاده على هذا النحو عن مجال الإبداع السينمائي فهو أمر يدعو للأسف حقا، لكنه لا يدعو لإنتكار أو تجاهل ما تعكسه هذه الأفلام القليلة من إبداع وخصوصية وتفرد، وريادة أكيدة في ميدان ارتباط الفيلم برؤية نظرية وفلسفية محددة.

لكن مذكور ثابت الذي تفرقه هموم وأشكاليات السينما الجديدة مضى في طريقه البحثي دارسا مستكشفا لأفاق الطريق الجديد، لكنه منذ ذلك الحين قد غلب أعمال البحث النظري والدراسات السينمائية وفلسفة الفن على الإبداع العلمي للسينما الجديدة.

وربما شعر رفاق مذكور ثابت من المخرجين بالأسف؛ لأن موهبة كبيرة وأعدة طموحة كهذه الموهبة تترك ميدان صنع الفيلم الجديد لتتفرغ للبحث النظري. ومع ذلك فإن هذا الأسف يمكن أن يزول إذا تابعنا الأبحاث السينمائية التي أصدرها مذكور ثابت على مدار ثلاثين عاما وإذا عرفنا الدور الذي يقوم به كاستاذ بمعهد السينما يتولى تدريس تاريخ السينما العالمية وبناء السيناريو وحرفية الإخراج السينمائي للأجيال السينمائية الجديدة بالإضافة إلى أعماله في رئاسة المركز القومي للسينما.

وقد نشر د. مذكور ثابت نتائج بحثه النظري في عدد كبير من الدراسات السينمائية ولكن إنجازاته النظري الذي يجسد إضافاته الفكرية في مجال الفكر السينمائي يتمثل في العملين الكبيرين اللذين نشرتهما الهيئة العامة للكتاب، الأول كتاب «الكسر النسبي في الإيهام السينمائي» والثاني كتاب «النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي».

الكسر النسبي في الإيهام السينمائي :

وكتاب «الكسر النسبي في الإيهام السينمائي» هو عمل فكري شديد الأهمية؛ وترجع أهميته إلى كونه يناقش بصورة عميقة أحدث النظريات الخاصة بطبيعة التأثير الدرامي للفن السينمائي ويقدم إضافة ثمينة إلى اجتهاد الفكر المصري في ميدان فلسفة الفن ونظرية السينما، والكتاب في مجمله - هو عمل ينطلق من بريخت ويتحرر من بريخت في أن واحد. ومن المعروف أن الفيلسوف اليوناني «أرسطو» هو الذي وضع الأساس النظري للدراما التقليدية. أي الدراما التي تقوم على إيهام المتلقي بأن ما يجري أمامه على خشبة المسرح يمثل الحقيقة الواقعية، وأرسطو هو الذي حدد لأكثر من ألفي عام هدف الدراما ووظيفتها في إحداث تطهير نفسي لمواطني المتلقي.

وفي القرن العشرين حدثت ثورات فكرية على نظرية أرسطو في الدراما. وعلى رأس تلك الثورات نظرية المفكر والكاتب المسرحي الألماني «برتولد بريخت» الذي وضع أسس المسرح الملحمي، حيث رأى بريخت أن الدراما يجب ألا يكون هدفها تطهير للشاعر مع إبقاء الأوضاع

القائمة على ما هي عليه ، بل حدث الملقى على التأمل والتفكير والشك في قوة الأفكار والمؤنصات ومقاومة كل أشكال الظلم ، وسيلة برتولد بريخت لتحقيق هذا الهدف في الدراما تقوم على كسر إيهاام الفن بأن ما يقدم هو حقيقة واقعية وإفاقة المتفرج من استغراقه في الدراما وحفره إلى التفكير الواعي والعمل الإيجابي. ولم يشر بريخت وحده على نظرية أرسطو في الدراما ، بل ثارت عليها عديد من المدارس والاتجاهات المعاصرة في الأدب والفن مثل مدارس الواقعية الجديدة والوجودية والسيرالية ومسرح العبث .. الخ . الخ .

لكن البريختية كانت هي النظرية الأكثر تبلوراً وتأثيراً في الدراما المسرحية والسينمائية ، ويرى مذكور ثابت أن ما قدمه كل من : السينمائي الروسي ميخايل كين والمسرحي مايرهولد وكذلك ايزنشتاين وفيرتوف ، وشارلي شابان ، وجودار واسمتراب ، وكريس ماركو ، وماكييف .. الخ لم تكن سوى تنويعات مختلفة على نظرية بريخت ، كما يرى أن أغلب أشكال التجديد السينمائي في السينما العالمية من الاتجاهات التفريعية والتأملية والتحريضية والخطاب المباشر في الفيلم الحديث قد انطلقت من حقبة بريخت الدرامية.

فإذا كانت جميع المذاهب والمدارس الأدبية والفنية المعاصرة قد شغلت بالها بهوم المعرفة القلقة لدى الإنسان ووجهت حراياها بشكل أو بآخر نحو الاشكال الفنية والمضامين الفكرية القديمة ، مستهدفة تجاوز الدراما الأرسطية الداعية إلى التطهير والهافة إلى تحقيق الاستقرار على أرض الثبات الدائم فإن الشاعر والكاتب المسرحي والمفكر الألماني برتولد بريخت هو الفارس الذي هاجم قلعة أرسطو الدرامية مرات عديدة وظفر في النهاية بنظرية متكاملة حول كسر الإيهاام في الفن بخرج إلى العالم مبشراً بنظرية «المسرح الملصق» الجديد، الذي يرفض التطهير الأرسطي ويسعى إلى الكشف والتغيير الاجتماعي .

وكتاب الكسر النسبي في الإيهاام السينمائي الذي استهدف إدارة جدل واسع مع أفكار ومقولات ومفاهيم النظرية البريختية من أجل تحليلها ونقدها وتجاوزها ، كان مضطراً للتعرض أيضاً بالتحليل والنقد لأغلب المدارس الفنية المعاصرة التي شاركت بريخت في التماس فلسفة جديدة للفنون تتجاوز النظرية الأرسطية وهكذا نجد أنفسنا بين يفتى هذا الكتاب في غمار جدل شامل مع مدارس وفلسفات الفن المعاصر الذي يجري إبداع الفنون والآداب المختلفة تحت أضوائها المعرفية .

نقد البريختية وتجاوزها :

ولا يختلف الدكتور مذكور ثابت هنا مع الأهداف الاجتماعية والإنسانية للدراما ، كما يصوغها بريخت والتي تتحدد في الدور الكاشف للفن والسعى لتغيير ما ليس إنسانياً في حياة الإنسان.

لكن نقد د. مذكور ثابت ينصب على الأساس التحليلي الذي تقوم عليه الدراما كما قدمه بريخت ، لقد قرر بريخت أن الدراما الأرسطية التقليدية تقوم على الإيهاام الكامل بواقعية

العمل الفني ، بينما يرى الدكتور مذكور ثابت أنه لا يوجد في الفن أصلا إيهام كامل ، فالمتفرج يذهب إلى دار العرض وقد عقد اتفاقا ضمنيا بأن يشاهد للعمل الفني « وكأنه » الحقيقة بينما هو يعلم في قرارة نفسه أن ما يراه ليس سوى فن: أي حقيقة مفترضة أو دراما تجري « كأنها » الحقيقة.

وتقترح نظرية بريخت استخدام وسائل كسر الإيهام للعمل من أجل إيقاظ المتفرج ، بينما يرى الدكتور مذكور ثابت أن إيهام الفني مكسور بحكم طبيعته نفسها ، لأن العمل الفني ليس حقيقة واقعية ، بل افتراضا فنيا وحقيقة مفترضة .. وبالتالي فليس المطلوب من أجل شحن وعي المتفرج استخدام وسائل لكسر الإيهام « الكامل » بل لاستخدام وسائل لتأكيد عناصر « الإيهام » القائمة في صميم كل عمل فني بحكم أنه مجرد « افتراض » قبله المتفرج على أنه « افتراض ».

فالمتفرج يذهب إلى صالة العرض وقد عقد اتفاقا عرفيا مسبقا مع الفيلم على أن يشاهد ما يعرض أمامه وكأنه الحقيقة .

وبين د . مذكور أن «واقعية» العالم الذي يعرضه الفيلم هي «واقعية متوهمة» والمتفرج لا يجهل هذه الحقيقة ولا تدفعه أحداث تلك «الواقعية المتوهمة» إلى التدخل في أحداث الدراما وإلا عُذَّ مجنوناً ، وخلف هذه الواقعية المتوهمة يمكن أن نعثر على أشياء حقيقية مماثلة في صالة العرض مثل :متتابعات الأضواء والظلال والألوان التي تسقط على الشاشة وماكينات العرض التي تحرك صورا ثابتة متتابعة ، وصور الأشخاص التي تتحرك على الشاشة بالتبعية مع حركة ماكينة العرض، والأصوات التي تضيعها شرائط الصوت ... الخ

لكن كل هذه الأشياء لم تُقنع المشاهد أبدا أن الأشخاص الذين يراهم على الشاشة أشخاص واقعيون ولا أن الأحداث التي تجري أحداث واقعية، وإنما الشيء الواقعي الحقيقي الوحيد والمؤكد الذي يجري في صالة العرض هو «الأثر» الذي تتركه تلك الأشياء في وجدان المتفرج وعلى هذا فإن الافتراض الفني هو منطق خاص بعلاقة «دال» فني «بالمندلول» الواقعي

أي أن ما هو «واقع» فعلا في عالم الجمهور غير موجود في العملية الفنية إلا على مستوى الإشارة إليه ، كذلك فإن «الواقعي» فعلا في العملية الفنية برمتها ليس سوى ممارسة عملية «التواصل» بين الجمهور وعالم الإشارات الفنية التي يتلقاها خلال مدة العرض.

فالصورة دائما غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع ، لأن الصورة الفنية تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع ، والافتراض الفني في هذا المنظور هو: الوعاء أو المساحة التي تحرك فيها تقنيات الإيهام ، والمطلق - من جهته - يذهب إلى العرض السينمائي ولديه وعي يحول دون استجابته لإيهام كامل يصل إلى حد الواقعية، وذلك رغم أن هذا المطلق يهيئ نفسه أن يعيش فترة العرض في إطار لعبة «الإيهام» المفترض ، وهذا الوضع المتناقض للمطلق يقدم للمبدع السينمائي مساحة للتلاعب بعنصر

«اللا إيهامى» تماما مثل مساحة تلاعبه «بالإيهامى» والعلاقة الجدلية بين هذين العنصرين هي نفسها جوهر العمل الفنى وخاصيته الفريدة .

هذا هو لب النقد الذى يوجهه د. مذكور ثابت للنظرية الملمحية للبريختية وهو كما نرى ليس خلافا حول أفكار جزئية او تفاصيل فرعية ، بل هو خلاف حول الأساس النظرى الذى يقوم عليه البناء كله ، والذى سوف يترتب عليه اختلاف كبير فى طريقة التناول وإحداث التأثير واسلوب بناء الفيلم السينمائى ، بل ويترتب عليه -فوق ذلك- تقديم إطار مختلف لطريقة تفكير السينمائى فى الدراما السينمائية التى يقوم بصنعها ويناتها .

إشكاليات النظرية و الممارسات السينمائية :

فى البداية يعرض مذكور ثابت الإشكاليات النظرية الرئيسية المتعلقة بالموضوع بونك فى إطار تناول نقدى يكشف تدريجيا عن منهجه الخاص وأفكاره التى تنحل فى خيوطها تلك الإشكاليات.

وأول تلك الإشكاليات هو مأزق «الواقعية» السينمائية ، حيث يرى المؤلف أن الزعم النظرى بأن ثمة واقعية تامة يمكن تحقيقها عبر استخدام الصوت واللون والسينما المجسمة هو ادعاء بمثابة «روشة» او نظام لتقويض ما حققته تجريبيات فن الفيلم ، بينما يتوجب على هذا الفيلم أن يستوعب ما تم استنباطه من التطور فى المفاهيم المتعلقة بتجربة الفن عامة والنمى لم تقف عند مجرد «التوهم» بأن هناك «إيهامية واقعية تامة».

يحدد مذكور ثابت منطلقاته : فالفن ضرورة من جهة وظيفته الجمالية والاجتماعية ، وما يقدمه الفن ليس سوى عالم افتراضى من جهة امكانياته التكنيكية، ومن ثم تتجسد «جدلية» التوظيف الاجتماعى للفن عبر تقنية فنية تستهدف هذا التأثير الوظيفى . «العالم الافتراضى» هو عالم العمل الفنى فى مقابل «عالم الواقع» أى بما يميزه عنه تميزا كاملا وربما يعبر عن استحالة أن يكون عالم العمل الفنى واقعا حقيقيا معاشا إلا فى حدود كونه «صورة مفترضة» للواقع المادى المعاش .. وفى حدود كون العمل الفنى هو فى النهاية أشياء واقعية موجودة ، ألوان فوق لوحة خشبية .. شريط وصور ثابتة متتالية وآلة عرض الشرائط .. الخ

اللا إيهامى مع الإيهامى حتميان فى الفيلم :

ويخطئ من يرى الإيهام عنصرا وحيدا مسيطرا على العمل الفنى/الفيلم مهما بلغت صناعة هذه الإيهامية من الإتقان ، ولكن يخطئ -فى نفس الوقت- من يظن أن كسر الإيهام بوسائل إيقاظ التفكير وإظهار غرابة الأشياء المستقرة وهز سكونها وسطوتها يستطيع أن يلغى بصورة تامة طبيعة الإيهام فى العمل الفنى .

يخطئ من يعتقد فى سيطرة أى من العنصرين وحده على العمل الفنى ففسواء شفتنا أو أينا سوف يكون الجانب الآخر موجودا ، ولا تعدو المسألة فرقا فى درجة تأثير كل منهما ،

ويضرب مذكور ثابت مثلاً عملياً لجدل الإيهام واللا إيهام فى العمل الفنى ، فلو أن رجلاً وقع بصره على شاب مفتول العضلات، وقد انفرد بكهل عجوز وراح يكيل له الضربات فإن موقفاً إيجابياً لابد أن يتخذه الرجل المشاهد لهذه الواقعة ، أى أن تعاطفاً سوف ينشأ عند ذلك «المشاهد» للحدث الواقعى ، ولكن تعاطفه لن يتوقف عند مجرد «الفرجة» على هذا الحدث، بل لابد أنه سيتحرك من موقف الفرجة إلى موقف التدخل الإيجابى لإنقاذ العجوز الكهل من براثن الشاب المفتول العضلات .. ولكن لو أن نفس الرجل كان «مشاهداً» لنفس الموقف على شاشة العرض السينمائى هل كان الرجل سيتحرك من موقف الفرجة إلى موقف التدخل الإيجابى العملى؟! والإجابة -رغم النوازل القليلة لبعض البسطاء- هى بالنفى طبعاً ، فنحن إذا شاهدنا هذا المشهد معروضاً أمامنا على شاشة سينمائية فإن أحداً منا لن يتحرك -بالتأكيد- من مقعده فى صالة العرض ويقفز إلى الشاشة لينقذ العجوز من ظلم الشاب الشرس، ولو فعل ذلك لضجت صالة السينما استهزاء ووصفته بالجنون، وهنا يصبح التساؤل طبيعياً عن الفرق بين الحالتين، لماذا لا يتصرف الجمهور تصرف «فعل» إزاء الأحداث التى تعرض أمامه فى المسرح أو فى السينما، وذلك على الرغم من أنه يشارك بأحاسيسه وانفعالاته ؟

اليس معنى ذلك أن الجمهور يدرك أنه أمام «واقع مفترض فنى» وليس واقعاً حقيقياً، وهذا الافتراض الفنى يعنى وجود عنصر «اللا إيهامى» فى الفيلم بصورة حتمية ، وهى حتمية لا تنفى عنصر الـ «إيهامى» نتيجة لما يكن اعتباره اتفاق عقد عرفت مسبقاً بين الجمهور وبين الفيلم/الفن .. وهو اتفاق عرفت سينمائى سابق على ارتياد الجمهور لصالة العرض، وعلى غرار الحياة الواقعية يوجد الصراع فى الفن، لكنه صراع مجسد عبر إيهام العرض وهو نفسه الصراع الموجود فى «نسق اللعب» .

فمثل الفن . لكل «لعبة» طابعها الفريد الذى يحدد سلوكياتها التى يحتثها كل فرد ، فإذا ترك اللاعب حياته الجارية ودخل ميدان المباراة فإن التفاعل مع نظام المباراة لا يغير من حياته التى سرعان ما يعود إليها وينسى تحديات المباراة وصراعات أشخاصها .

وتحاول الدراما الحديثة أن تلعب فى مساحة اتفاق المتفرج مع نفسه ، إن تنويعاتها تثير انقسام المتفرج على ذاته بحيث لا تتيح للجمهور -من خلال تقلب وجهات النظر بقوة- أن يتفق اتفاقاً سهلاً مع نفسه.

«والمهارة السوداء» يمكن اعتبارها سمة فنية لعصر ، ولكنها تقوم على نفس الحقيقة أى على جدل الإيهامى واللا إيهامى، فالكاتب المسرحى الحديث -الذى يشعر هو نفسه بالقلق إزاء حقائق الحياة- قد عقد العزم على إقلاق راحة المتفرج، وأقرب وسيلة فى تناوله هى جمع الضحك والدموع معاً بلا رحمة.

كذلك فقد غدا الخطاب المباشر المتعلق الموجه للجمهور مألوفاً أكثر فأكثر فى المسرح الحديث، بل وفى التليفزيون والسينما ، وتلك جميعاً أساليب ونماذج وكيفيات لأشكال التلاعب بعنصرى الإيهامى واللا إيهامى فى العمل الواحد.

واقعية الأثر :

ويخلص مذكور ثابت من تلك الأمثلة الأولية التي يوردها إلى تأكيد فكرته الرئيسية، فالمبدأ الثابت الذي يحدد هوية الفن يقوم في كونه «ضرورة وعالم افتراضيا» ويظل هذا المبدأ قائما في جميع صور المذاهب والمدارس الفنية في مختلف المراحل التاريخية ويجرى التجديد في الفن على قاعدة هذا المبدأ الثابت.

ولكن إذا كان الفن عالما افتراضيا فذلك يعني استحالة تحقيقه كواقع مُعاش ، فاستهداف «الواقعي» لا يتم إلا في ميدان الواقع ذاته ، فلا يوجد تأثير واقعي للعمل الفني إلا ذلك «الأثر» الذي يتركه في المتفرج ، حيث يمثل المتلقى «خلية ترانسل» بين الكيان الفني وبين الواقع المعاش . أي أن الممكن الوحيد هو ذلك «الأثر» وغاية الآمال أن يكون ذلك الأثر «واقعي» يربط هذا الإنسان المتلقى بواقعه رباطا واعيا، أي يسلحه بفهم واقعي .

جدل الإيهام واللا إيهام وجدل الاندماج الفني واليقظة النقدية

ليس كسر «الإيهام» بل تأكيد «اللا إيهام»

يرفض مذكور ثابت الاتجاه القائل بأن الإيهام في العمل الفني يمكن إلغاؤه بكسره.. وهو الاتجاه الذي ارتبط باسم «برتولد بريخت» على مستوى التنظير والتطبيق والتجريب، وذلك تمشيا مع فكرته (أي فكرة مذكورة) المحورية القائلة: إن العمل يجمع في طبيعته بصورة حتمية بين الإيهام واللا إيهام. وبالتالي فإن المؤلف يقترح مصطلح «تأكيد اللا إيهام» البريختي. والاختلاف بين المصطلحين يكثف في واقع الأمر موقف المؤلف من النظرية البريختية، اتفاقه مع منطلقات بريخت الرافضة لمقولة التطهير الأرسطي التي تعمل على بقاء الأوضاح على ما هي عليه، واختلافه في نفس الوقت مع مفهوم بريخت عن إمكان الإلغاء التام للإيهام في العمل الفني.

وينبئ المؤلف إلى أنه ربما تبادر إلى ذهن القارئ أن البديل التجريبي الذي يطرحه ليس سوى واحد من التنويعات التطبيقية السينمائية المستمدة من النظرية البريختية، كما نراها في الأبحاث الحديثة ابتداء بالسينمائي الروسي ميديفيدكين ومرورا بالمسرحي «ماير هولد» وإيزنشتين، وفيرتوف، وشابلن، وجودار، واشتراوب، وكريس ماركو ، وماكافييف.. الخ.. ولكن ومهما كانت تنويعات أعمالهم التي أرست بحد ذاتها توجهات متباينة تماما إلا أنها تقوم على أساس واحد هو النظرية الملحمية في صياغتها البريختية، بينما نجد البديل التجريبي المطروح هنا يحدد اختلافا أساسيا مع النظرية البريختية، فهذا المبحث يبنى تحطيه على حقيقة مؤداها: أن المتفرج في صالة العرض مهما بلغت درجة محاولات إيهامه، وإيماجه في الحياة التي

يعرضها العمل الفني عليه ينقل - طوال الوقت- محتفظا بقدر من الوعي بأنه حيال مجرد «عرض فنى» ولكن- مع ذلك - فإن هذا المتفرج يجد نفسه تلقائيا يتعامل مع الحياة التي يعرضها أمامه العمل بدرجة أو بأخرى من توحيد الأحاسيس.. أى باستغراق فى الإيهام رغم التفریب، وتلك هى - باختصار- جدلية وحدة الأضواء فى أعماق المتفرج والتي تجمع بين «وعيه أنه حيال عرض تمثيلي يحاكي الواقع، وبين رغبته فى «معايشة» هذه المحاكاة باعتبارها الواقع نفسه.

وجدلية التناقض هذه هى التى تسم للمتفرج بالطبيعة الخاصة التى تسمح بمختلف أنواع التأثير فيه، سواء بتغليب هذا النقيض على ذاك أو العكس، أما الحقيقة التى يستحيل نفيها إطلاقا فهى حتمية وجود هذا التناقض بطرفيه معا. واستحالة وجود جانب من شقيه دون الآخر. ومن هنا قدم المؤلف مصطلحه الجديد عن «الكسر» «النسبي» للإيهام، لمشكلة التفكير الذى شاب افتراضات بريخت هى تقديمه لفهوم التفریب كطريقة أو وسيلة لفصل المتفرج تماما عن الاندماج فى العرض أى: إنكار جدلية التناقض الحتمى الموجود فى أعماق أى متفرج ومن ثم كانت الهوة بين النظرية والتطبيق فى مقترحات بريخت ترجع فى الحقيقة إلى مغالطة فى نظريته الديالكتيكية ذاتها، والمشكلة تلحسها دائما عند التعامل المباشر مع المتفرج، إذ تجيء النتيجة دائما: اندماج هذا المتفرج مع شخص العرض التمثيلي حتى فى أقصى حالات التفریب!!

ولكن إذا كان بريخت يعتمد على وسائل «تفریب» الواقع الثابت المؤلف من أجل إثارة الدهشة لما فى هذا الواقع من تناقض وسخف وظلم واستبداد.. ويدعو بالتالى إلى تغييره فإن د. مذكور ثابت لا ينكر وسائل «التفریب» البريختي ولا يرفض مشروعية البحث عن وسائل لكشف أشكال قهر الإنسان والثورة على تلك الأشكال. ولكنه يرفض -بحسب- افتراض بريخت بأن وسائل التفریب يمكنها أن تغير طبيعة العمل الفنى وأن تلغى عنصر الإيهام فيه. ويواصل مذكور ثابت جدله الخلافى مع التفریب البريختي فيؤكد أن بريخت ينظر إلى المتفرج باعتباره شخصا يلقى «كمراقب» وكتاقد للفعل الذى يشاهده فى العمل الفنى؛ ولذلك من الضرورى أن يبقى خارجه بينما فى حقيقة الأمر أن بقاء المتفرج خارجا كليا عن العمل الفنى هو تصوير يتناقض مع جدل الإيهام والا لإيهام الذى يتضمنه اتفاق العقد العرفى المسبق بين المتفرج وبين العمل الفنى.

ويضرب المؤلف مثلا، أن بريخت يعتقد أن إحاطة للمتفرج علما منذ البداية بالنهاية التى ستنتهى إليها الدراما، (موت البطل مثلا) سوف يقلل من ترقب للمتفرج واندماجه وسوف يسمح بمخاطبة وعيه لكن المؤلف يرفض هذا التصور، ويؤكد أن جمهور المسرح الإغريق كان يعرف نهاية الأحداث التاريخية للمسرحيات ومع ذلك كان يقبل عليها بشوق ويندمج فيها. ويتساءل المؤلف: كيف نفسر معاودة للمتفرج مشاهدة العمل الدرامى مرات عديدة، رغم أن هذا المتفرج قد اكتشف من أول مشاهدة جميع أسرار لعبة التشويق فى هذا الفيلم أو المسرحية؟!.

بالمكتبة الفرجة عند مذكور ثابت

ويؤكد المؤلف أن المتفرج يتحول إلى مجرد «مراقب» فقط في حالات انعدام التواصل مع العمل الفني، أي في العروض التي تمتلك قدرات وجماليات الفن والتي توصف عادة بالملل، والمتفرج هنا لن يتحول إلى مراقب بل وسوف يشعر برفض العرض ذاته!

وبريخت لا يدعو بطبيعة الحال إلى عروض خالية من الفن، ومع ذلك فإن السير في القضية على جانب واحد إلى النهاية (تحويل المتفرج إلى مراقب) قد أوصلنا إلى هذه النتيجة الغريبة، ولا نستطيع أن نقلت من هذه النتيجة المحتملة - فيما يرى المؤلف - إلا إذا أوقفنا القضية على قدميها ونظرنا إلى العمل الفني (الفيلم/ المسرحية) باعتباره عملاً يقوم على جدل الإيهام واللا إيهام معاً، وأن هذا الجدل لا يسقطه أحد على العمل الفني من خارجه، وإنما هو مستمد من جوهر العمل الفني باعتباره عالماً افتراضياً.

المصطلحات الجديدة

وفي نهاية جدل المفاهيم يورد مذكور ثابت المصطلحات الخاصة بتجريبية الكسر النسبي للإيهام وهي المصطلحات التي تلخص في الواقع رؤيته النظرية التي بسطها في الكتاب وتلتصق بها التصاقاً عضوياً..

١- الافتراض الفني (أو عالم الفن الافتراضي):

«العالم الافتراضي» هو عالم العمل الفني في مقابل «عالم الواقع».

٢- اللا إيهام:

وهو المصطلح الذي يقترحه المؤلف كبديل لمصطلح الإيهام المكسور عن عمدية/ فنية. باعتبار «اللا إيهام» حقيقة ثابتة في طبيعة الفن مهما افترض فيه من إيهام أو واقعية إيهامية، فالعمل الفني لا يبدو كونه «عالم افتراضياً» ومن ثم فجعلته المتحققة أبداً هي كون الفن «إيهامياً ولا إيهامياً في ذات الوقت»، وأن الفرق عند اختلاف الاتجاهات والمعالجات الفنية هو فرق في الدرجة فقط بين الإيهام واللا إيهام. عندما يتم تحقيق أكبر درجة لكسر الإيهام. فسرعان ما تعود هذه «اللا إيهامية» المرتفعة الدرجة لتصبح مرة أخرى عالماً إيهامياً افتراضياً، ومن ثم فعودة اللا إيهامية المرتفعة مرة أخرى وبطريقة حتمية إلى كونها «إيهامية» يستلزم بالتالي كسراً جديداً للإيهام، يكون من شأنه رفع درجة اللا إيهامية مرة أخرى، وهكذا.. في جدل متصل.

٤- الكسر الصدمي للإيهام:

فباعتبار الكسر النسبي للإيهام يمثل البناء للعالم اصطلاحاً، فإن الكسر الصدمي هو وسيلة تحقيقه عبر أسلوب للصدمة، والمقصود بها أساساً، ما تتيحه الوسيلة السينمائية على وجه التخصيص، حيث الإمكانيات المتفردة لتكتيك «الفقرات الصدمية» التي توفرها كل عناصر الفيلم وخاصة ما هو متوفر في إمكانيات فن المونتاج السينمائي.

٥- الكسر الضمنى للإيهام:

وبما يميز عمديته فى تحقيق كسر الإيهام خلال مسار متتابع من اللحظات. وأوضح مثل لتحقيق الكسر الضمنى للإيهام هو فى أسلوب «الكاميرا المختبئة» ليس فقط كما طالب بها بريجا فيرتوف من حيث ترك الحياة تسير فى مجراها أمام هذه الكاميرا بلا تدخل، بل على العكس، باستثارة الأحداث من خلال الحيلة المدبرة، بحيث تصبح هذه الحيلة هى أكبر تجسيد للإيهام لدى المتفرج بينما هو كذلك يعيش اندماجا فيها التقطعه الكاميرا من رنود أفعال الحياة ذاتها.

٦- خاصية الإيهام بخلق الحركة السينمائية:

سبق استخدام تعبير «الإيهام بخلق الحركة» لدى بعض المنظرين السينمائيين وذلك للتعبير عن خصوصية الاختراع السينمائي، حيث لا شىء يتحرك فى العرض الفيلمي إلا الآلة السينمائية نفسها، وما يراه المتفرج ما هو إلا وهم وفى هذه الحقيقة العلمية كل ما يشكل جماليات السينما وفنيتها بدما من التصوير مرورا بالحيل السينمائية وانتهاء بالمونتاج، لذلك ارتأى الباحث إطلاق صفة «الخاصية» عليها.

٧- الصطليلى والصطفيينمائي:

هو اصطلاح للإشارة إلى أحد أساليب البديل التجريبي السينمائي للمبحث، سواء فيها ما يتوجه إلى استفزاز الأحداث أمام «الكاميرا المحاصرة» لاختبار قضية أو سؤال ما، أو ما يتبع مباشرة أسلوب التحقيق «الصطفي السينمائي» بشتى تطبيقاته المعروفة، ولكن بالإضافة التوظيفية لكل من الكسر الصدمي للإيهام، والكسر الضمنى للإيهام.

وتأتى صياغة المصطلح لهذا الإنماج لكلمتى: الصطفي والسينمائي تعبيرا عن منهج فنى يعبر عن رؤية فنان إزاء الواقع، وليس مجرد جريدة سينمائية مهمتها الإعلام والأخبار.

٨- الكاميرا المحاصرة (يكسر الصاد):

بالإضافة إلى ما يعنيه الحصار من الكثاف وتخطيط وتوزيع أكثر من كاميرا مخبأة خلال هذا الكثاف بما يعتبر المعادل لمعالجة السيناريو السينمائي الدرامى، فإن مصطلح «الكاميرا المحاصرة» هو كذلك للتمييز عما ارتبط فى الأذهان ببرامج «الكاميرا المتخفية» أو «الخفية» فالتمييز بناء على اختلاف الوظيفة الفنية بين إمتاع التسلية، وإمتاع اكتشاف مضمون الواقع الراهن بهدف الوعي بتغييره، كذلك هو تمييز للكاميرا المحاصرة عن «الكاميرا المخبأة» عند بريجا فيرتوف.

٩- الفرجة المشاركة:

الفرجة/المشاركة، هى من ناحية فى مقابل «المراقبة» عند بريخت، ومن ناحية أخرى، تميزا لها عن «المشاركة الوجدانية» فى دراما التطهير الكلاسيكية.

١٠- واقعية الأمر:

يتوجه هذا المبحث الفيلمي نحو بديل تجريبي يختلف عن الحل الملحمي البريختي رغم الاتفاق في الهدف الوظيفي ، إشارة إلى أن البديل التجريبي السينمائي يستهدف بدوره الواقعية أيضا ، ولكنها واقعية لا تبحث عن تحققها عبر «عالم العمل الفني» الذي لن يعدو أبدا كونه «افتراضيا» بل غير الواقع للعاش.. أى عبر «الأثر» الذي سيخرج به المقترح للشارك من «عالم الفن» إلى «العالم المعاش».

١١ - الأكاديمية التجريبية - والتجريبية الأكاديمية :

وهما الاصطلاحان المترابطان بصورة شرطية كل منها بالآخر «الأكاديمية» و«التجريبية» دون أن تتوقف الأكاديمية عند جمود وحتى لا تصبح التجريبية انفلاتا بلا منهج ، وتأكيدا لمنهج تناول الإشكالية الكبرى الماثلة في العملية التعليمية للفن عامة ألا وهي «إشكالية سبق النظرية على الإبداع» .

وموضوع العلاقة المتبادلة بين الأكاديمية والتجريبية في الفن الذي يمثل قضية فكرية كبيرة في حقل الثقافة المعاصرة، هذا الموضوع الذي كان على رأس همومه اختاره الدكتور مذكور ثابت ليكون محور بحثه في رسالة الدكتوراه كما واصل البحث في الموضوع نفسه في السنوات التالية ، وضمن ثمار هذا بحث في كتابه الكبير « النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي » .

تلك لمحة موجزة عن المساهمة النظرية التي قدمها د. مذكور ثابت في كتابه ولا نستطيع في هذا الحيز المحدود - بطبيعة الحال- أن نقدم عرضا لهذا الكتاب الهام ، وإنما نكتفي بتلك الإشارة السريعة إلى مضمونه أملين أن يحظى ما يقدمه من أطروحات نظرية في مجال السينما وفلسفة الفن بما يستحقه من دراسة ومناقشة بين المتخصصين والمبدعين السينمائيين فبمثل هذه المناقشة والدراسة يرتقى الوعي الفني والإبداع السينمائي..

بقلم : جلال الجميحي

الورقة الأولى

الإيهامي مع اللاإيهامي
...حتميهان في الضياع

اللا إيهامي مع الإيهامي ... حتميان في الفيلم باتفاق عقد عرفى مصبق حول العالم الافتراضى للفن

لماذا لا يتحرك المتفرج منا - فى صالة العرض السينمائى - بحركة أو فعل ايجابى تجاه الأحداث المعروضة أمامه على الشاشة ، والتي يشارك فيها بالتعاطف والمشاركة الوجدانية مع شخصيات الأبطال؟

بمعنى آخر : لماذا تلك السلبية من حيث رد الفعل أثناء وجودنا فى صالة العرض ، رغم أننا فى حياتنا الواقعية/اليومية لا نعيش تلك السلبية بهذا الشكل المطلق؟^(١) - ولكى يتضح تساؤلنا أكثر ، يمكننا أن نتذكر أى مثال لمارستنا خلال حياتنا اليومية، فلو أن رجلا أو امرأة ، وفى أى عصر من العصور، وقع بصره على شاب مفتول العضلات وقد انفرد بكهل عجوز وراح يكيل اليه الضربات القاسية، فإن موقفا ايجابيا لابد وأن يتخذه الرجل (أو المرأة) المشاهد لهذا الحدث غير الإنسانى ، أى أن تعاطفا سينشأ عند ذلك المشاهد ، ولكن تعاطفه لن يتوقف عند مجرد الفرجة على هذا الحدث ، بل لابد وأنه سيتحرك من موقف الفرجة إلى موقف التدخل الإيجابى لانقاذ العجوز الكهل من براثن المفتول العضلات الذى فقد هوية الرحمة الإنسانية .

ولكن ...

لو أن نفس الرجل (أو المرأة) كان مشاهدا لنفس الموقف على شاشة العرض السينمائى ، هل كان الرجل (أو المرأة) سيتحرك من موقف الفرجة إلى موقف التدخل الإيجابى ...؟ والإجابة - رغم النواذر القليلة لبعض البسطاء - هى بالنفى طبعا فإننا إذا ما شاهدنا نفس المشهد معروضا أمامنا على شاشة السينما، فإن واحدا منا لا يتحرك بفعل ايجابى كمثل هذا الذى قام به فى الحياة اليومية حيال نفس المشهد، إن أحدا فى صالة العرض لن يتحرك - بالتأكيد- من مقعده ليقفز إلى الشاشة وينقذ العجوز من ظلم الشاب الطاغية كما فعل فى الشارع، ولو فعل ذلك لضجت الصالة استهزاء أو اتصفته بالجنون.

وهنا يصبح التساؤل طبيعيا عن الفرق بين الحالتين : لماذا لا يتصرف الجمهور تصرف «فعل» ازاء الأحداث التى تعرض أمامه فى المسرح أو السينما، بالرغم من أنه يشارك بأحاسيسه ، ولكن أحاسيسه هذه لا تنفعه إلى أى تصرف أكثر من تعليق هنا أو هناك ، أو ربما فى أقصى صورة تلك الصيحة فى «الترسو» التى تعودنا أن نسمعها من أحد المشاهدين فى مشاهد التشويق أو المفارقات الدرامية اليولييسية عندما يصبح محترا البطل : «ارجع» ... ويمكننا أن نطرح التساؤل بصيغة أقرب، فبينما يحتوينا - نحن المتفرجين - ظلام صالة العرض السينمائى، وبينما تستغرقنا صور العالم الفنى المعروض أمامنا على الشاشة

(١) جدير بالذكر أن فعوى ذات السؤال قد لاقاه علينا المخرج الكبير الأستاذ توفيق صالح فى قاعة الدرس منذ أن كنا طلابا بالمعهد العالى للسينما بالقاهرة فى مطلع الستينيات والذكر أن لجابتي قد تركزت مرجعيا على التفرقة الواردة فى مقولة بكتاب للدكتورة أميرة حلمي مطر مفادها أن كل مدرك جمالى هو مدرك حسى ، ولكن ليس كل مدرك حسى مدرك جمالى (المؤلف د. مذكور ثابت) .

بأنصواته وبموسيقاه التي تصاحب أحداثه ،... ألا نتوهم بأن ما نراه هو حياة فعلية نحياها مع الشخصيات ؟..

– السؤال إذن عن التوهم والإيهام ، والسؤال نفسه ما أكثر ما أثير، مثلما يرصد وي طرح ستولنيتز ذات التساؤل عما نحس به من «الأسى عندما يموت أحد أفراد أسرتنا»^(٢) فهل يؤثر فينا موت لير على نحو قريب من هذا؟ ومن جهة أخرى لو بدا أن صديقا أو قريبا يتجه نحو كارثة فإننا نقوم دون شك باتخاذ تدابير لمساعدته، أما تأمل الفن فلا مكان فيه للسلوك العملي».

كذلك وتحت عنوان «مشكلة الإيهام في المسرح» يطرح الأرييس نيكول نفس التساؤل الذي نقرب به من بحث موضوعنا عن «الإيهام»:

(هل الأداء المسرحي المعروض علينا^(٣) فوق المسرح يخدعنا فيجعلنا نعتقد أن ما نراه هو الحياة؟).

ومع التأكيد على العديد من الاستثناءات يعلق نيكول : «وحتى إذا فرض أن إحدى النواير، أو عددا كثيرا منها ، قامت الأدلة على أنه صحيح، فالحقيقة التي لا مطعن فيها أنه لا يوجد فرد واحد من بين جمهور من النوع العادي يمكن أن يخدع حقيقة فيعتقد عن وعي أن المنظر القائم على المسرح ، والشخصيات الكائنة فيه تمثل أحداثا واقعية ، مهما كان وجه الشبه بينها وبين (الأصل) وهي على التحقيق ليست جزءا من تلك الأصل ..» وهو الأمر ذاته في حالة السينما ، رغما عما حدث – أو يحدث – من نواير ، خاصة ما وقع منها مع بدايات الاختراع السينمائي ، أوحى من قبيل ما يرصده دزيجا فيرتوف من نواير يشرح بها تأثيرات اتجاهه «العين السينمائية» كالواقعة التي يحكيها من «عرض سينمائي» قاعة صغيرة مليئة بالفلاحين والفلاحات وعمال المصنع القريب^(٤) .. على الشاشة قطار يسير .. تظهر فتاة وتتجه رأسا نحو الكاميرا ، صرخة مفاجئة في قاعة المتفرجين . امرأة تركض نحو الشاشة للقاء الفتاة . تبكي. تمد ذراعيها إلى الأمام ، تنادي الفتاة باسمها. ولكن الفتاة تختفي. على الشاشة من جديد يسرع القطار . يضيئون النور في قاعة المتفرجين . يخرجون المرأة التي فقدت وعيها من القاعة .. وكل ما في الأمر كما يذكر فيرتوف «أنها العين السينمائية، لقد صوروا الفتاة عندما كانت حية ، لقد مرضت الفتاة من فترة قريبة وماتت، والمرأة التي ركضت نحو الشاشة و هي أمها، إذ لا تمثل هذه النواير الا شنودا عن المؤلف ، وهي تحكى بسبب ذلك جنبا إلى جنب مع محبوبة الحالات التي لا يمكن تعميمها على كل المتفرجين ، كما لا يمكن العثور على تواصل دائم لتحقيقها.

من ثم قلن ينتفى التساؤل اذا ما استحضرنا العديد من النواير التي قد تحدث ويقصها البعض عن نفر من البسطاء أو ذوي الحالات الشاذة الذين قد يحدث أن يتجاوبوا برده فعل

(٢) ستولنيتز (جيروم) : النقد الفني - ص ٤٢٠.

(٣) نيكول (الأرييس) : علم المسرحية - ص ٤١، ٤٢.

(٤) فيرتوف (دزيجا) : الحقيقة السينمائية ، العين السينمائية - ص ١٠٥.

إيجابى مع العروض عليهم باعتباره الحياة نفسها مثلما قد حدث مرة أن كانت سيدة شابة ذات حساسية^(٥) عاطفية مفرطة تشهد عرضاً لتراجيديا (عطيل) وترقب الشرير ياجو وهو يخدع البطل بأكاذيب خبيثة يقود بها القائد المغرير إلى حتفه ، فنهضت فجأة فى وسط العرض من مقعدها . وصرخت نحو الممثلين فى المسرح : (أيها الأسود الضخم الأحمق .. ألا تدرك أنه كاذب؟) إن تصرفها هذا ربما كان دليلاً على طيبة قلبها ، ولكن من الواضح أنها نسيت أن كل الحوادث (أيهام) ، وأنها اتاحت للموقف العملى - بطريقتها الفجة - أن يفتصب الموقف الاستطيقى ، بل وفيما هو أبعد من ذلك « يخطر بالبال بهذا الخصوص ، ذلك الحادث^(٦) الذى قد يكون خيالياً ، والذى حدث فى شيكاغو عندما أطلق أحد المتفرجين النار فى أثناء عرض مسرحية (عطيل) لشكسبير ، على الممثل الذى يلعب دور ياجو فأرداه قتيلاً ، وعندما أدرك ما فعل أطلق النار على نفسه .. وقد دفن الاثنان فى قبر واحد، كتب عليه (تخليداً لنكرى الممثل المثالى والمتفرج المثالى)».

إذاً نطرح هذا التساؤل مقارنة بإيجابية ردود أفعالنا لزاء وقائع حياتنا اليومية، ورغمما عما يمكن التقاطه بالمقابل من استثناءات أيضاً فى بعض الظواهر الاجتماعية التى باتت تمثل «اغتراباً» من شأنه أن يثير التساؤلات والبحث عن إجابات، كالتساؤل الذى تشير إليه ابتسام الهوارى عند التعرض لنهاج أبحاث العنف إذ بماذا^(٧) نفسر وقوف المواطن فى الدول الغربية بشكل عام كمتفرج وبدون محاولة بذل ما يستطيع من عون لقرنائه من المواطنين حينما يتعرضون لعدوان ؟ وبماذا نفسر مثلاً الحادثة التى وقعت من بضع سنوات فى بروكلين بنيويورك فى عمارة ضخمة بها عشرات الشقق عندما هوجمت فتاة صغيرة اسمها كيت جيوفيز فى شقتها واغتصبت وظلت تستغيث لمدة نصف ساعة ثم قتلت دون أن يتحرك واحد من جيرانها لنجبتها أو حتى لإبلاغ البوليس تليفونيا وبدون ذكر اسمه ؟ فمثلاً هذا التساؤل وإن قيل منطلقاً لنهج ما فى الأبحاث «وإن لم توضح الأبحاث الميكانيزمات النفسية^(٨) المسببة لهذه الظاهرة بشكل كاف (تعود - تبعد - رد فعل دفاعى نفسى .. الخ) بناء على استخلاصات الباحثة ذاتها، إلا أنه يظل أعمالاً لتساؤل لا يعدو ما يرصده كونه «اغتراباً» بما هو استثناء ، وبما لا يمكن من التعميم بناء على اغتراب هو استثنائى ، فالطبيعى والأكثر عمومية هو إيجابية رد الفعل فى الحياة فى مقابل العكس لزاء تلقى عالم العمل الفنى ، وبما استدعى تساؤلنا الأساسى عن هذا الفرق .

لماذا إذن هذه السلبية التى نعيشها فى صالة العرض حيال الأحداث من حيث عدم توفر «الفعل الإيجابى» وهو الذى نمتلكه بقدر أو بآخر - ولا شك - فى حياتنا اليومية ؟
أنه تساؤل على بساطته إنما تحمل إجابته - عند التوفر عليها - الكثير من رصده خواص هذا

(٥) مترايتز (جيروم) : النقد الفنى - ص ٤٢٠

(٦) لورد هذا للفتك الأستاذ / أحمد كامل مرسى فى مقاله : الف علم وعلم على المسرح العربى ، تأليف نمارا الكسندر وفنا بورتينسيا - ترجمة توفيق الزاين - مجلة عالم الكتاب (الهيئة المصرية العامة للكتاب - عدد أول يناير ، فبراير ، مارس ١٩٨٤ - ص ١٤)

(٧) ابتسام الهوارى : أبحاث العنف ، القرن - نوفمبر ١٩٨١ - ص ٨

(٨) المصدر نفسه - ص ٨

الفن الذي بدأ اختراعاً آلياً سرعان ما وجد نفسه يقتحم محراب بقية الفنون . ليمتلك نفس خواصها التي جعلتها فنونا من حيث علاقاتها بواقع الحياة .. ومن ثم فهدف الوقوف على الإجابة لا يصبح مجرد ترف نظيرى ، وإنما وعياً بإمكانيات هذا «الوسيط الآلى» المسمى بالفيلم من أجل استغلاله الوظيفى أثراً وتأثيراً فى الجماهير للعريضة التى تقبل على الاستمتاع به فنا .. وهو الاستمتاع الذى يبدأ باستغلال الترفيه الأرسطى حتى لذة الاكتشاف الذهنى عند بريخيت ..

سوف تشير عملية البحث إلى أن رصد مثل هذا التساؤل ، بل ومحاولات الإجابة ، إنما قد تم التعرض لهما بشكل أو بآخر ، فمثلاً وعند ريتشاردز - وكما أخذت . س . أليوت . برأيه فى بحثه المشهور (دانتى) - نجده « يميز الاعتقاد برأى علمي^(٩) ، وبين (الاعتقاد الانفعالي) . أما الأول فينبطى على استعداد السلوك على نحو معين ، فإذا لم يسلك الشخص وفقاً لاعتقاداته ، قلنا أنه لا (يعتقد بحق) ما ينادى به . أما فى تفوق الفن ، فليس هناك إلا مجال ضئيل للفعل ، أو لا يوجد له مجال على الإطلاق . فهنا تعد اعتقاداتنا كما يقول ريتشاردز (موافقات مؤقتة) .. نقوم بها من أجل (التجربة التخيلية) التى تتيحها هذه الموافقات ، (مبادئ النقد الأدبى ص ٢٧٨) وهكذا يسترسل ستولنيتز فى وصفه لهذا المفهوم بما يكاد يتطابق مع المقصود فى هذا التحديد الاصطلاحي بالافتراض الفنى ، حتى ينهى موضوعه مذكراً بقصة (فى المرأة) عندما اعريت أليس عن عدم تصديقها^(١٠) عندما وجدت لأول مرة حيواناً من نوع (وحيد القرن) فاقترح عليها وحيد القرن (صفقة) (إذا اعتقدت بى فساعتقد بك)؟ حسناً ، تصور أن أليس هى المشاهد الجمالى ، ووحيد القرن هو العمل الفنى الإيهامى - Make Believe وعندئذ ستكون (الصفقة) بين الاثنين شيئاً أشبه بهذا .. وهو من ثم أشبه بما قد يعتبر اتفاقاً مسبقاً بين مرتاد العرض الفنى والعمل الفنى ذاته ، أن ما سوف يتلقاه لن يتعدى كونه افتراضاً فنياً بكل ما يستتبعه هذا الاتفاق حول تلك (الافتراضية) المتعاقدة عليها ضمناً وعرفاً وبما هو الفن ..

صحيح أن ستولنيتز يعرض لموضوع الاعتقاد الجمالى ضمن تحليله لقضية الحقيقة الفنية ليؤكد أن الحقيقة «ليست هى العنصر الوحيد المكون للفن»^(١١) كما أنه ليس من مهمة الفن توصيل الحقيقة ، وهو ما لا يستلزم منا توقفاً للمناقشة هنا ، ولكنه - أى ستولنيتز - لكى يصل إلى ذلك يطرح الموضوع الذى قصصناه فى صيغة مؤداها «وعليناً أن نعتترف بالاختلافات بين اهتماماتنا المعرفية وبين اهتماماتنا الجمالية ...

ومن هنا فإن (الاعتقاد الجمالى) ينبغى أن يتميز عن الاعتقاد الأمثل من وجهة النظر المعرفية وهو الاعتقاد الذى لا يقبل إلا ما هو صحيح ويرفض كل ما هو باطل .

(٩) ستولنيتز (جيزوم) : نقد الفن - ص ٥٠٦ .

(١٠) المصدر نفسه - ص ٥٠٢ .

(١١) المصدر نفسه - ص ٥٠٠ .

ويقول نيكول إلى كولردج الذي قال في هذا الموضوع:

« إن الإيهام المسرحي الحقيقي في هذا ، وفي كل الأمور الأخرى ، لا يتوقف على ما يتخيله العقل من أن الذي يراه هو غاية ، ولكنه يتوقف على تفاضيه عن الحكم بأنه ليس غاية (١٢) .. وذلك ليس لأننا لا نتخذ لنخدع انخداعا كليا على الإطلاق ، أو شيء من قبيل هذا ، ولكن محاولة التسبب للناس في أكبر أنواع الإيهام الذي تطيقه حواسهم ، وهم جلوس في المسرح ، هو خطأ شنيع لا يصدر إلا عن الأفهام الوضعية التي تبذل أقصى جهودها في القيام بالاثارات الطارئة المتكلفة، لشعورها بمجزها في التأثير على القلب أو العقل » . ثم يعلق نيكول على مقولة كولردج فيقول: « فهذا الاصرار على (التعطيل الإرادي للانكار) وهذا هو نص عبارة كولردج في موضوع آخر قريب من هذا، هو من الأهمية بالمكانة القصوى.

صحيح أننا حينما نشاهد المسرحيات الواقعية ومسرحيات المشكلات الاجتماعية ، قد نربط الحوادث القصصية التي تظهر على المسرح بالحياة التي حولنا ، ولكننا حتى في مثل هذه الأحوال لا نتسائل عما إذا كنا تأخذ القصة مأخذ الحقيقة ، بينما يجب أن نعتبر القصة دائما رمزا للحقيقة أو تركيزا لها ، وليس بديلا منها » .

وقد تفاوتت الاجتهادات في الإجابة على مثل هذا التساؤل الذي يبدو بسيطا ولكن حقيقته عميقة ، إلا أن أكثر الاجتهادات قوة في فرضيتها تبعا لما يتوصل إليها البحث ترجع السبب إلى عنصرين :

الأول : حفز الحواس أو أعضائها ، والمقصود بها أن الفرد في حياته الواقعية إنما تظل كافة حواسه متحفزة دائما للعمل ، أما في حالة تلقى العمل الفني فإنه فيما عدا حاستي الرؤية والسمع (العين والأذن) يتم إخماد بقية الحواس بحيث تتحول الطاقة الكاملة للإنسان إلى حالة من النقصان التي لا تتيح له الإيجابية في أي تصرف ، وإن كان ذلك يدخل في نطاق تصنيف الفنون وعلى أساس (١٣) من حواس الإنسان المختلفة : فهناك فنون تقوم على الحاسة اللمسية العضلية مثل الرقص والرياضة ، وفنون تعتمد على حاسة الإبصار : كالتصوير والنحت والعمارة ، وفنون سمعية كالموسيقى والشعر والأدب ، أما فيما يتعلق بحاستي الشم والذوق فقد ذهب أغلب العلماء والفكرين إلى أنهما – ولن أمكن أن يترتب عليهما فنون صغيرة : مثل فن صناعة الروائع أو فن الطهي – موضوعاتهما لا تكون فنونا جميلة بالمعنى الدقيق للكلمة : ذلك لارتباط موضوعاتهما بإشباع الذات الجسمانية وتلبية الوظائف الفسيولوجية والبيولوجية في الإنسان ، ومن ثم فإن موضوعات هاتين الحاستين تعد من الموضوعات التي لا يمكن فيها تأمل الصورة المجردة أو محاولة تعقل العلاقات التي يمكن أن ترتب موضوعاتها وفقا لها، وغاية إنتاج هاتين الحاستين موضوعات تتصف بالذلة أكثر مما تتصف بالجمال » .

(١٢) نيكول (الأديس) : علم المسرحية - ص ٤٢ .

يشير نيكول في الهامش إلى أنه عن محاضرة عن The Progress Of Drama نشرت في مجلة Literary Remains (١٨٣٦-٣٩)

(١٣) د . أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال - ص ١١٠ .

اذ هكذا تؤثر السينما او تتعامل مع اثنتين من حواسنا : السمع والبصر .. ولكن طالما أننا بصدد عقد مقارنة بين الفيلم والواقع ، يتوجب أن نضع في اعتبارنا جماع ممارساتنا الواقعية ، والتي تشتمل على حواس أخرى غير السمع والبصر^(١٤) ، وهي الشم والتذوق ، واللمس ، فهل يمكن للسينما أن تتضمن كل هذه الحواس ؟ .. أيمن تصور ذلك ..؟

وعلى ما يذهب المنظران السينمائيان ستيفنسون وديريكس ، فإن حواس التذوق واللمس والشم^(١٥) ، لا يدخل في مهمتها «التوصيل» (أو الإخبار) بالتجربة الفنية ، ذلك أنهم أكثر محدودية من حاستي السمع والبصر .. إنهم بالتأكيد يحققون العديد من الامتاعات الحسية ولكنها امتاعات تنتمي إلى عالم الممارسة الإيجابية ، أكثر منها إلى تلقى الانعكاسات الفنية ، وربما كانت حاسة الشم أقرب إلى السلبية كذلك ولهذا كانت للوحيدة بعد السمع والبصر التي أجريت تجارب على استخدامها .. هذا بالإضافة إلى أن هذه الحواس في الغالب يمكنها الاعتماد على حاستي السمع والبصر.

الثاني: الاجتهادات فيها يقابل ما أسميناه عنصر الافتراض الفني إزاء مشاهدة العمل المعروض ، والمقصود بها تلك النسبة - زادت أو قلت - لدى المتفرج التي تظل ولو على سطح وعيه بمثابة المنبه الدائم طوال مدة الفرجة « بأنه حيال مجرد عرض فني وليس حياة واقعية ، وهو ما يتمثل في خاصية « افتراض دائم بأن المعروض هو مجرد عالم فني » أي « الافتراض الفني » وفقا للمسمى الاصطلاحي الذي نطرحه هنا ، بالرغم مما قد يبدو من أن البحث لا يطرح جديدا من حيث محاولة رصد عنصر «الافتراض الفني» في العملية الفنية «ابداعا وتلقيا» بأكثر من تحديد اصطلاحي ، ولكن بعض الجديد حقا - والذي بسببه تتبدى حتمية هذا الاصطلاح الخاص - هو في المحل الأول ذلك السياق الخاص بمفهوم الفن / اللعب ، الذي يطرحه بحث آخر لنا^(١٦) استنادا على حقيقة عنصر الافتراض الفني هذا ، بما من شأنه أن يقف بنا على الحقيقة الأكثر أهمية وجدة ، ألا وهي ما يمثل الافتراض الفني من عنصر «اللا إيهامية» في الفيلم ، فهي بالتالي حتمية في وجودها به ، دون أن تنفي بالتالي حتمية فنية أخرى هي عنصر « الإيهامية » نتيجة لما نعتبره اتفاق العقد العرفي المسبق بين جمهور الفيلم / الفن ، وبين هذا الفيلم / العمل الفني ، ومنذ ما قبل ارتياد صالة العرض ، وأثناء تلقى العرض من على شاشة الأضواء الموهمة بالحركة والحياة ، إذ مثل الحياة ، فإن الصراع موجود كذلك في الفن ، ولكنه مجسد عبر إيهامية العرض ، بحيث يعيش الجمهور كطرف من أطراف النسق ، سواء بالمشاركة أو بالتمثل ، أو حتى بالمعيشة الذهنية كما في الصالة البريخنتية ، - وهو ذات الصراع الموجود في نسق اللعب ، إن كانت الإيهامية في نسق اللعب قد تكون مجرد أرقام أو أشكال أو مجرد خطوط ونقاط ومساحات ، لتصبح «تجريدا» ، دون

(١٤) Stephenson Ralph and J. ■ Debrix : The Cinema as Art P.201.

(١٥) Ibid p. 202.

(١٦) ينظر الباب الثاني بعنوان « السينما / الفن / اللعبة » ، وذلك في رسالة دكتوراه للمؤلف منشورة في كتاب « النظرية والإبداع في السيناريو وإخراج الفيلم السينمائي » من إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٩٣.

أن يبتعد هذا التجريد عن ممارسته عبر جوهر تحقق الواقع وهو «الصراع» . لكنه - وتلك هي نقطة التوقف الهام - ... الصراع الذي يتحول عبر الاتفاق على الممارسة الإيهامية ، إلى مجرد «المباراة» دون أن يصل إلى ممارسة حقيقية للصراع ، من قبيل ما قد يدفع ثمنه أطراف الممارسة في النسق، وإلا قتل للتلاكمان أو المتصارعان في الحلبة كل منهما الآخر.

ففي مجال اللعب يشير السيكولوجيون « فيما يتصل بالمباريات الترفيهية بين الكبار» إلى أن الألعاب قد تكون أسلوبا اجتماعيا مقيدا و محددا قد يحرر الفرد من الصراع الذاتي اليسير في حناياه ، فالألعاب تتيح له فرصة المغامرة بأقل خسارة (١٧) ، فتعد له المحيط لعلاقات اجتماعية بناءة يفد فيه قادرا على التفاعل في ملاذ أمين وفي إطار من المعارف السلوكية التي ينشدها ويتوقع منها ما يريد . فالمباريات كما يراها البعض سليمة وأمنة من الناحية السيكولوجية إذا ما قورنت بأنماط للعلاقات الأخرى التي يقوم فيها السلوك على نوع من أنواع الألفة ولا يمكن للتكهن بعواقبها.

ويصدد هذا الافتراض المسبق كعامل فاصل بين ممارسة الواقع وهذا النسق/الفن ، يلتقي نسقا الفن واللعب في امتلاكهما لذات العامل ، فمثل الفن نجد أن « لكل لعبة طابعها الفريد الذي يحدد سلوكياتها التي يحتنيتها كل فرد في أي مكان وفي أي وقت ، فإذا ترك اللاعب حياته الجارية وبخل ميدان المباراة ، فإن التفاعل مع الطريقة لا يغير من حياته تلك ، وليس هناك ما يضني حياته الجارية مما يجري خلال المباراة» (١٨)، وإن كان هناك أقران تحتدم بينهم المعركة على مائدة البردج كما تحتدم بينهم وهم بعيدون عنها، وهناك من يقذف بالكرة بالحدة التي يزيح بها الثلوج من طريقه عندما يغطي الطرقات وهو سلوك لا صلة له بالمباراة، وبخيل على المياة الجارية في واقعها. كما هو بخيل على القاعدة التي نسميها «مباراة». وهذا رغم ما نجده من أن «هناك النقيض أيضا كما هو في أي شيء» ، فإذا كانت الألعاب تكفل سلامة الحياة لبعض الناس، وتستخدم كعلاج ناجح لآخرين ، فإنها قد تكون مدمرة أيضا (١٩)، ولنتصور لاعب الهوكي الذي فقد إحدى عينيه ، أو لاعب كرة السلة الذي يعاني من ضعف الطلب، أو المفامر الذي يتهجم على زميله باللفظ النابي على طاولة البريدج. أو الأب الذي يغامر بثمن الطعام .. أو الطفل الذي ينزف الدموع على خسارته في الرهان.

إن كلا النسقين يقومان على أساس من الاتفاق المسبق على ممارسة اللعب أو الفن أي كونه اتفاقا على أن ما تجرى ممارسته هو إما « لعب» أو « فن » ولكنه ليس بحال من الأحوال هو ممارسة الواقع ، إذ ليس من واقع في العملية برمتها إلا كونها الاتفاق على أنها ليست الواقع وهو ما يشير مباشرة إلى كونه الاتفاق على أنها ممارسة في إطار « إيهامية بالحياة » ، وبما يقود إلى عنصر « الافتراض الفني» في نسق الفن بما هو ذاته «لعبة» كما يقود كذلك إلى عنصر في «قانون اللعبة» في نسق اللعب بما هو في ذاته «اتفاق على قانون» .

(١٧) أفينيون (البيوت م.) الألعاب واللعب والتكنولوجيا . ص ١٩.

(١٨) المصدر نفسه . ص ١٧.

(١٩) المصدر نفسه . ص ٢٠.

وجدير بالذكر أن رصد عنصر الاتفاق بين نسق اللعب والفن ، لا يعنى أن مجرد توفره فى أى نسق يعنى انتماء هذا النسق الى أى من اللعب والفن ، والا أصبح عقد الاتفاق الاجتماعى لعباً أو فناً ، أو صار العقد القانونى بين شريكين لعمل انتاجى أو تجارى كذلك لعباً أو فناً. ان الاتفاق فى نسق اللعب/الفن ، هو اتفاق مشروط بنوعية النشاط المتفق عليه فى كل منهما ، فالاتفاق فى الفن قائم على أن النشاط موضوع هذا الاتفاق هو نشاط ايهامى. وحتى اذا كانت ثمة قناعة مثلاً بما يرى ميترز أن (٢٠) انطباع الواقع تؤكد الحركة على الشاشة التى هى دائماً حركة (واقعية) نقبلها طواعية على أنها حركة الأشياء فى الواقع لا حركة الضوء والظل « فما هذا التقبل فى الحقيقة الا بناء على اتفاق مسبق بأن هذه هى طبيعة اللعبة، أى ايهاميتها.

وحتى عندما يتوقع اندريه بازان بسرور « أن يأتى وقت يمكن فيه أن تملأ الشاشة ذات البعدين بالصورة (٢١) الكاملة البروز مادما الفرق الرئيسى بين ادراك ما على الشاشة والادراك الفعلى «. فإنه فى الحقيقة يؤكد على تناقض فى نظريته أصلاً ، لأنه التصور النظرى الذى يعنى بهذا التوقع امكانية أن يستوى ادراك الواقع مع ادراكه فى الفن ، وهو ما يمكن الرد عليه ببساطة شديدة فى هذه الحالة بالتذكيرة بـ « آخر هو « المسرح » الذى يحتوى داخل اطار خشبته أناساً حقيقيين (ممثلين) دونما حاجة لاختراع « البروز والتجسيم فى الصورة » ، ومع ذلك يبقى هذا المعروض على خشبة المسرح مجرد لعبة اسمها الفن ، والا لنهض من بين مقاعد المتفرجين أناس يتمتعون بالشهامة لحماية البطل من خصمه الشرير الذى يستفز كل مشاعر انسانية ، ولكن كل شهم بين هؤلاء النظارة يعلم علم اليقين أنه إزاء فن وليس واقع ، ويتعامل معه بنفس محدودة رد الفعل التى يتعامل بها مع أى لعبة ، وبالطبع لن يتوقف التواجد الحتمى لعنصر الافتراض الفنى على المتلقى وحده ، بل هو كذلك - وبذلك هى أهمية كونه تعاقدًا - إنما متواجد بالحتم أيضاً فى الطرف الأول / المقابل ، أى ابداع العمل الفنى ذاته ، إذ حتى فى « الطبيعة التى تفترض أن الممثلين يؤدون أدوارهم وهم يتظاهرون بأنه ليس هناك متفرجون (٢٢) . ولكن بالرغم من افتراض هذا التوهم فإن الممثلين موقنون بأنهم لا يؤدون المسرحية لأنفسهم وحدهم ، ولكنهم يستخدمون حيلة معينة لتأكيد اتصالهم بكل متفرج فى المسرح . حتى الهمس لابد وأن يكون جهيراً وموهماً بأنه خافت « . هكذا هى لعبة «وحين يختفى شخص (٢٣) عن الأنظار (فإنه يستمر فى الوجود بهويته فى مكان ما فى الديكور المختفى عنا . ليست للشاشة (أجفحة) « فهكذا ينكر بازان نفسه بما يؤكد أنها اللعبة فى كل من اطار خشبة المسرح واطار الشاشة رغم أن حديثه منصب على التفرقة النوعية بينهما « ليست للشاشة أجفحة كالتي للمسرح » تتيحها للممثل الذى ينتظر حتى

(٢٠) لاندرو (ج . دافلى) نظريات الفيلم الكبرى . - ص ٢١٩

(٢١) المصدر نفسه . - ص ١٤٤

(٢٢) د. ابراهيم حمادة : طبيعة الدراما - ص ٥١ ، ٥٠

(٢٣) لاندرو (ج . دافلى) : مصدر سابق . - ص ١٤٥

يطلب منه أن يدخل إلى خشبة المسرح وبينما أن هذه لعبة ، أفلا يكون بالقياس اختفاء منظر بالقطع لعبة ؟

وبالمثل « بينما لا تخرج أصوات الكلمات التي يقولها أحد الشخص على الشاشة بالضبط من بين شفتيه (٢٤) ، ولكن من مكبرات خلف أو بجانب الشاشة ، فإن هذه الأصوات تتفق مع حركات شفتيه بحيث تؤكد لحاستي النظر والسمع لدينا أن هذا الشخص موجود أمامنا كما يحدث في الحياة الواقعية ، إذا كان الصوت المستخدم غير متزامن ، ضاع هذا المؤشر أيضا . في رأي ميترز من المؤكد أن هناك حدا أدنى لعدد مؤشرات الواقع التي تحتاجها قبل أن يمكن لصورة ما أن تعطينا انطبعا بئها واقعية » ولكن مبدأ الافتراض الفني هنا سوف يرفض فكرة ميترز حول هذا الحد الأدنى ، إذ في الحقيقة ستبقى الحاجة إلى هذه المؤشرات إلى ما لا نهاية دون أن تصل الصورة أبدا إلى كونها الواقع ذاته ، وهو ما يعيه بدرجة أو بأخرى أثناء العرض ، ولكن بدرجة تامة قبل ارتياد دار السينما أي متفرج جاء لمشاهدة الفيلم وهو محصل بداخله بعنصر الافتراض الفني ولهذا نجد علماء النفس في أمريكا وفرنسا - بصدد تعرضهم لدراسة ظاهرة النجاح الذي تلقاه أفلام جورج لوكاس المفرقة في الخيال العلمي - وقد جاء ضمن استنتاجاتهم المشتركة أن : « مخطوقات لوكاس : تنقل حروب الأرض إلى منطقة أخرى بعيدة (٢٥) من موقع الجالس على مقعده في صالة مكيفة يعلم أن ما يراه خيالا سينتهي بعد العرض ويعود إليه آمنه مرة أخرى » . أي ما يؤكد حقيقة وجود عنصر « الافتراض الفني » لدى المتفرج طوال فرجته على العرض الخيالي ، وطالما أن السينما/الفن مثل الشعر الذي حدد له أفلاطون (٢٦) « من بين صفاته بعض خصائص المحتال والمخادع والوهم الذي يستغرقك بما يقدمه لك » . وحيث لنفس السبب يرى ستيان : « أن (المسرحية الطبيعية) هي تناقض (٢٧) في التسمية ، باعتبار أن المسرحية لا تستطيع أبدا تقديم الحياة بصدق كامل فلا بد لها دائما في النهاية أن تفشنا .. وهو || المسرح (يفعل ذلك مدركا أننا مستعدون دائما أن يفشنا » .

وهكذا فإنه « يحمل المتفرج - طبقا لبنود العقد - على أن يصدق ما يراه » (٢٨) ولكنه من ناحية أخرى يظل متأكدا بالافتراض الفني أنه أزاء مجرد عمل فني والمتفرج يصل إلى أية قاعة للعرض التمثيلي وهو يتوقع أن يكون على شيء من الاتفاق مع رفاقه المشاهدين (٢٩) حين يضحك وحين يعانى. وهذا هو المستوى الآخر من الاتفاق، ليصبح بالتالي اتفاقا مثلثا، وليس اتفاقا ثنائيا.

ويلتقي التصور الاصطلاحي هنا، بذات التصور والاصطلاح لذات المفهوم تقريبا، لدى د.

(٢٤) المصدر نفسه - ص ٢٦٩

(٢٥) يوسف فرنسيس : ثمن الخيال العلمي - جريدة الاهرام / القاهرة - ١٩٨٢/١٢/٥

(٢٦) هامبشاير (استيوارت): الواقعية لا تكفى - ص ٤٦.

(٢٧) ستيان (ج.ل): للهاء السوداء - ص ١٠٢.

(٢٨) د. ابراهيم حمادة - طبيعة الدراما - ص ٥٢.

(٢٩) ستيان (ج.ل): للهاء السوداء - ص ١٥٢، ١٥٣.

ابراهيم حمادة، وإن أوردته مقتضبا موجزا عندما يقول : « قبل أن يجلس المتفرج في مقعده بصالة المسرح، لا يحتاج إلى تذكرة يثن هناك عقدا غير مكتوب بينه وبين العرض المقدم (٣٠) .. بأن ما يراه فوق خشبة المسرح مشابه للحياة وغير قابل للمراجعة الحرفية طبقا لما يحدث في الواقع ». هذا كما أن النص المسرحي مكتوب على أساس اصطلاحى مدرج فى هذا العقد العرفى. فهو اذا لم يكن - حقيقة - واقعا حرفيا، فهو كذلك بالنسبة للمتفرج (٣١) .. أى وبما يشير مباشرة إلى المقصود هنا بالتواجد الحتمى لعنصر « الافتراض الفنى » الذى يسبغ بدوره مسحة الواقع على اللا واقع، وكأنة منطق اللا منطق، ولكنه المقبول هكذا بما هو عليه باعتباره الفن وليس الواقع ذاته، عبر التسليح بالافتراض الذى لولاه لتعامل المتفرج مع ما يلقاه باعتباره واقعا، ولتحولت لحظات العرض إلى ما لا تحمد عقباه.

ولسوف نلتقى بنظرية بولو عن البعد المادى (أو الوهم الضرورى). مثلما نجدها لدى شيلا داوسن، وهى من اتباع بولو المتحمسين، وسوزان لانكر التى تشبه أراءها، فى أن الفن وهم، أراء بولو فى نظريته، وهى ذات النظرية التى فيها « كثيرا ما يشار إلى الحالة الخيالية (٣٢) ..

حالة المشاهد الذى يصعد به الى المسرح لينقذ البطلة التى يهددها الخطر ويقال عن هذا الرجل انه فقد البعد المادى » (أو الوهم للضرورى) - استنادا الى نظرية بولو فى هذا الصدد (٣٣) ، ولكن جورج ديكي يرى أن « التفسير الأفضل فهو أنه (هذا الرجل) فقد عقله ولم يهتم بالقواعد والأعراف التى تتحكم بظروف المسرح » (٣٤). أى أن الخلاف يتركز فى التفسير ، ولكن يبقى الاتفاق الضمنى على عنصر الافتراض المسبق ، حيث كما يستطرد ديكي أن « القاعدة التى تهمنى فى هذه الحالة هى التى تمنع المشاهدين من اقحام أنفسهم فى حدث المسرحية . وجميع الأشكال الأدبية الشائعة قواعد وأعراف معاملة لهذه » . فهذا هو اقرار ديكي ، حتى وإن كان موقفه متمثلا فى مقولات من قبيل : « اذا كانت نظرية البعد المادى طريقة معقدة مضللة للحديث عن تفسير الأشياء أو عدم القدرة على تفسيرها ، فلا حاجة الى الاهتمام بها (٣٥) . بيد أن أتباعها يعتبرونها الخطوة الأساسية الأولى لاية نظرية جمالية ».

ويتجسد المستوى الحقيقى للعبة فى عنصر الاتفاق/الافتراض الفنى الوارد مع صاحبه الى قاعات العرض .. عندما يصبح اتفاقا على الا يتفق المتفرج مع نفسه ، وهو المستوى الذى تلعب عليه تنوعات الدراما الحديثة « حيث لا يتاح للجمهور أن يتفق اتفاقا سهلا مع نفسه (٣٦) أو ... حيث يقسم عقل المشاهد للنهمك فى محاولة بناء صورة انفعالية أو عقلية راسخة

(٣٠) د. ابراهيم حمادة. مصدر سابق - ص ٥٠.

(٣١) المصدر نفسه - ص ٥١

(٣٢) ديكي (جورج) : الموقف الجمالى - ص ٥٢.

(٣٣) ينظر الشرح الوافى لهذه النظرية فى المصدر نفسه - ص ٥١: ٥٧.

(٣٤) المصدر نفسه - ص ٥٢.

(٣٥) المصدر نفسه - ص ٥٣.

(٣٦) ستيفان (ج . ل) - مصدر سابق - ص ١٥٤.

للمسرحية في ولامات.. فالكتيب قد يحمل وجهة نظر مستقلة بحيث لا يقبل أن يترك مسرحيته تتزلق إلى الصيغة الجاهزة ، صيغة الرأي المكون مسبقا ، ولا إلى مصطلحات التقاليد الراسخة . إذ بناء على ملكة لعب دور الآخرين بالتقمص من ناحية وبناء على الامكانية التي يطرحها عنصر الاقتراض الفني، فإن «الزيج العام بين دافعنا لأن نجد انعكاسا لأنفسنا في شخصية ما، ودافعنا للتراجع للحصول على فرصة أفضل لرؤية هذه الشخصية من زاوية صحيحة» (٣٧) ، هذا المزيج يعطي التضاد المتكافئ المشترك في كل المسرحيات. فإن الدراما عبر هذه الممارسة الجدلية مع الجمهور إنما تدخل إطار اللعبة .

ومثل اللعبة التي نجهل قوانينها التي يمكن أن تتفق عليها مسبقا ، فلا يمكن لنا بالتالي أن نلعبها ، نلتقي كذلك بالفن الذي نفتقد حوله اتفاقا مسبقا يتيح لنا فيه ممارسة اللعب/الفن، مثل فن الأوبرا، وهي التي مطالبا هاجمها النقاد في بلاد وعصور مختلفة (٣٨) لأنها..فن يقوم على تقاليد مصنوعة غريبة لا بد للمشاهد أن يتقبلها مقدما ، إذا أراد أن يستمتع بالأوبرا . وما يقال عن الأوبرا يقال عن الحركات الطليعية في الفن عامة ، وفي السينما خاصة ، والتي تطرح قوانينها الجديدة ، متمردة على التقاليد والواصفات السائدة ، وطالبة بدء الاتفاق مجددا على ما طرحته قوا من قوانين جديدة . من هنا - وعلى سبيل المثال - يقال بالترتيب على ذلك « فعلى الرغم من (٣٩) أن غودار يفلت من أي تصنيف إلا أن شيئا لا يستطيع أن يمنع غالبية مشاهديه من إخفاء تصنيف معين على أعماله يجعلهم لا يتقبلون اللعبة - (العقد) بالشكل الأمثل ، وقد يصل هذا إلى حد التجاهل ، تجاهل أعماله ، والتأفف من رؤيتها..»

إن البدء بعملية « اختيار » العمل الفني أو الأدبي ذاته «يتضمن حتما معرفة قواعد اللعبة مع تقبلها » وهو ما يستطرد في شرحه أستاذ الأدب المقارن الدكتور تشورانسكو على اعتبار أن « ما يصدق على المؤلف يصدق بالمثل على القارئ » فالاثنتان يقبلان على الفور الأوضاع المقررة سلفا (٤٠) . والقارئ على سبيل المثال يوافق على التخلي عن بعض المعايير الموضوعية ، كمبدأ التماثل ، والحاجة إلى الموازنة بين العلامات والأشياء ، هذه للبائس لم يفكر فيها القارئ تفكيراً حقيقياً ، وهو مع ذلك يطبقها في حياته بكل بساطة ، ويمكن القول بأنه في الواقع يجهلها ، وأهل من الأيسر له حين يقرأ أن يتظاهر بأنه يجهلها . وعلى أية حال فإنه يسره أن يتظاهر ، لأن ذلك يساعده في مشروعه : فهو لا يبحث فيما يقرأ عن واقع الأمور ، ولكنه يبحث عن حقيقة الأشياء ، ويتوصل إلى هذه الحقيقة العميقة بطرق شتى ، ويفتتح

(٣٧) للمصدر نفسه - ص ٤٩

(٣٨) د. سمعة الخولي الأوبرا في فن القرن العشرين - ص ٧٦

(٣٩) نيل ديون: خواطر حول للرجة الفرنسية الجديدة - ص ٢٥

(٤٠) تشورانسكو (ألكسندر) الكلمات المسعرة - ص ٤٨ ، ٤٩

برسالة لتكون من تصاوير شاذة شذوذا فاجشا ، وهي محسوسة بطبيعتها ، طبيعة الصور ،
ومجربة بسبب العلاقات التي تمتثلها ، وهو يعرف انه لن يكتشف اشياء او مفاهيم بجثة ،
ولكن صورا ورموزا تنتمي الى عالم مصطنع وملون بالوان قوس قزح) وهو يتعهد بالاستماع
باخلاص لكلام لعله لا ينتظر منه سوى حزن او اثاره ويقبل ان يسيء البعض معاملة اللغة .
وان يقدموا له حديثا مقتنا ، يتبين في الكثير من الاحيان ان حل الفازة عمل شاق وغير محقق
، وعلى ذلك فهو يسلم باشياء كثيرة ، ويقدم تنازلات لا يشعر بها الا بشيء من الغموض .
والخلاصة ان ما يعنيه الاقرار بعنصر « الاتفاق المسبق » في ممارسة نسقي «اللعب/الفن»
هو ان ثمة درجة من الوعي المسبق لابد وانها متوافرة بل ومتواجدة يوما عبر ممارسة اي من
النسقين ، والا تحول اي منهما الى ممارسة فعلية لصراع الحياة قد يكون ثمنها فقدان الحياة
ذاتها ، فالاتفاق من ناحية انما يعنى ضرورة شرطية بالقانون الذي يحكم هذا الاتفاق ، والا
ما صار اتفاقا ، لان الاتفاق في جوهره يعنى تقنين علاقة والاعتراف بها ، كما ان الوعي بهذا
الاتفاق يظل شاخصا فيما نسميه « اللا ايهامي » في ممارسة / الفيلم / الفن ، وبما يطرح
مساحة واسعة للتلاعب بها ، طالما انها المساو لوجود الاتفاق/العقد المسبق ، تماما مثل
المساحة الواسعة للتلاعب باللايهامي الموجودة في النص العرفي لهذا الاتفاق المسبق ، وبما ■
يمكن انكاره كوجود حتمي للعنصرين معا ، كما لا يمكن معرفة أين ومتى يبدأ أحدهما
وينتهي الآخر ، فهما موجودان متلازمان في دينامية جنلية ، والمبدع وحده هو الذي في
استطاعته ان يتلاعب بدرجة تغليب ايهما على الآخر : الإيهامي مع اللا إيهامي .

الورقة الثانية

نفي الواقعية

نفى الواقعية أو مازق الواقعية في السينما اللا إيهام والافتراض الفني

- يخطئ من يرى إنن بالإيهامية وحدها في العمل الفني / الفيلم ، مهما بلغت درجة صناعة هذه الإيهامية وقدرة الانغراق فيها ، وحتى لو كان الدفاع في ذلك مبنيا على نظرية الافتراض الفني التي تسمح بهذه الإيهامية .

ويخطئ كذلك من يرى بكسر الإيهام وحده نافيا الإيهامية ، مهما بلغت تقنيات التفريب وكسر الإيهام ، وحتى لو كان الدفاع في ذلك مبنيا على نظرية الافتراض الفني التي تسمح بالتلاعب ضد هذه الإيهامية.

يخطئ من يرى بأي من الجانبين وحده ، لأنه أراد أو لم يرد سيكون الجانب الآخر موجودا ، ولا تعدو المسألة كونها فرق في الدرجة . لهذا فإن الواقعية (١٠) هي مصطلحنا الذي نعني به التصور الموروث والشائع بأن هناك ثمة شيء على الشاشة السينمائية يمكن اعتباره « واقعيا » .. ذلك أن الزعم تنظيرا بالقول أن ثمة « واقعية » و « تامة » ، عبر استخدام الصوت واللون والسينما المجسمة ، إنما هو ادعاء يغدو وكأنه « رويشتة لا ترتبط بالعلاج » (١١) - بتعبير الناقد جيرالد ماست ومارشال كوهين - أو هو تصور لتقويض ما حققته تجريبيات فن الفيلم ، بينما يتوجب على هذا الفيلم / الفن أن يستوعب ما تم استنباطه من التطور في المفاهيم الموروثة عن تجربة الفن عامة ، والتي لم تتوقف عند التوهم بأن ثمة إيهامية واقعية وأنها تامة ، رغم استمرار السينما الهوليودية - وما هو بمنهجها - حيث لا تعدو كونها مجرد (١٢) التجسيد المعاصر للقناعة بتحقيق هذه الإيهامية ، وهذا يشرح الباحث الشاب مارتن وولشن - مثل ماست وكوهين وباستعراض التوجهات النظرية - هذا الموروث الفني للسينما عامة في هذا الصدد ، والذي جاءها جماليا من التصور الزيتي « بالمنظور » ، ومن رواية القرن التاسع عشر التي وجدت أروع تعبير عنها في « إيهامية السينما » (مع التحفظ مؤقتا على « المطلق » في الاصطلاح هنا) بدءا من الاهتمام بعمق الصورة ومرورا بتطور فن المونتاج فيما لا تعدو وظيفته وغايته أن تكون ادماج المتفرج في قصص الشخصيات والتتابع الروائي .

من هنا وبالاتقال إلى موضوعية « ضرورة الفن ووظيفته » ، ومن منطلق موقف وفهم محدد لهذه الإيهامية السينمائية - باعتبارها في التحليل النهائي « أثر على جمهور » - فإن الأفلام التي طالما اعتبرت سياسية وأيضا ثورية والتي طالما قوبلت بالتهليل والتصفيق لها على نطاق

« اضطررت لصياغة مصطلح « الواقعية » للإشارة إلى كل منهج نظري يتصور بأن ثمة « واقعية » في الفن ، وأما من الناحية اللغوية فقد التفتت بمحاولات اصطلاحية مماثلة سبقت ذلك مثل « الطواغوتية » ، وحيث بللت أيضا فاقترح أن يكون تعريب - Narrativ - لا بـ « الروائيكية » ، وليس « الروائية » ، لأن الأخيرة لا تفي بالمعنى ، فقد نقول : « أحداثا روائية » وشخصيات روائية ، فيكون استخدام كلمة « روائية » هنا باعتبارها الصفة التي تنسب الشيء إلى عالم الرواية وبنائها .

(١١) Mast Gerald and Marshall Cohen : Film Theory and Criticism pp 4 , 5

(١٢) Wal h, Martin : The Brechtian Aspect of Redical Cinema

واسع - مثل فيلمي معركة الجزائر ، وزد - فانها كلها سوف تقسم بذات الأساليب »
الإيهامية ، التي تدفع بجان لوك جودار^(٤٣) وجان ماري ستراب وأخرين الى انكار امكانية
تحقق أى مفعول ايجابي لها .

لذلك فانه حال التعرف على هذه الظاهرة من الاختلافات الحادة حول تقييم الأعمال
السينمائية التي يفترض لها دورا ايجابيا ، يمكن فهم حقيقة ما يشير اليه وولش من أنه منذ
الرسامين التكعيبيين ، ومنذ ايزنشتين وفيرتوف في السينما ، ومنذ مايرهوود وبريخت في
المسرح ، قد ظلت الاشكالية الرئيسية^(٤٤) لفن راديكالي ممتدة في البحث عما يجب أن تكون
عليه راديكالية الشكل النابعة من المضمون في العمل الفني السينمائي ، حيث رؤى أن الفيلم
يمكن له فقط أن يكون راديكاليا ، اذا ما كانت بنيته الفنية محطة للأشكال التقليدية على نفس
منوال مضمونها الناقد - أو هو من الناحية الاصطلاحية لتوجه محدد : « التدميرى » -
للإيديولوجية السائدة .

وفي ضوء هذه الحقيقة - ومثالها الاختلاف حول فعالية ما سمي بالسينما السياسية -
يمكن فهم الخلاف باعتباره متمحورا حول قضية « الإيهام » ، تلك التي ظلت مركزا للاهتمام ،
سواء لدى النقاد أو المبدعين على حد سواء ، حتى أن اتجاهات ومذاهب فنية بأكملها كان
يتحدد اتجاهها، هذا بناء على موقفها من قضية « الإيهام » طالما أن الأمر يمس « أثرا على
جمهور » وعبر الفن .

لذلك ومن منطلق الرغبة في تحديد موقف واضح ومحدد - عبر الممارسة الإبداعية لفن
الفيلم - من حيث نوع هذا الأثر والتأثير ، بالإيهام أو بكسره ، كان الطريق إلى المبحث
الفيلمى التطبيقي في تجريبية « الكسر النسبى للإيهام السينمائي » (تبعا للمسمى
الاصطلاحي الذي صاغه الباحث خلال هذا المبحث التجريبي الفيلمى).

وينطلق المبحث التجريبي من مبدأ كون الفن ضرورة حيث تنبع وظيفته ، ومن مبدأ كون
ضمنية ما يقدمه « عالما افتراضيا » حيث تنبع امكانياته التكنيكية ، ومن ثم تتجسد جدلية «
التوظيف الاجتماعى للفن عبر تقنية فنية تستهدف هذا التأثير الوظيفى » ، ومن ثم وبالربط
التاريخى للعصر تبرز قناة « التجريبية » أهم أوجه تحقق الفن : ضرورة وتأثيرا وظيفيا .

وبالنظر الى الجانب التوظيفى للفن ، انطلاقا واستنادا على كونه ضرورة ، يتبنى المبحث
التوجه الايجابى لدور الفن اجتماعيا باعتباره « نقطة للانطلاق وقرونا للاستشعار فى
المجتمع » ، فى مقابل اية اتجاهات سلبية مضادة ، حيث الخطورة فى أن هذه « الضرورة »
دائما ما تسمح بإمكان تحقق كلا التوجهين . ومن هنا يمكن الإشارة الى المسئلة المبدئية
للمبحث فى هذا الاطار ، والتي تعنى أن عالم الفيلم/الفن، هو « عالم افتراضى »

و « العالم الافتراضى » - اصطلاحيا - هو عالم العمل الفنى فى مقابل « عالم الواقع » ،
أى بما يميزه كاملا ، وبما يعبر عن استحالة أن يكون عالم العمل الفنى واقعيًا أو معاشا ، إلا

(٤٣) p 37 .

(٤٤) Ibid .

في حدود كونه « صورة مفترضة » للواقع للمادى المعاش ، ومن ثم فهو « عالم افتراضى » لا يمكن البحث فيه عن « واقعية » ما مهما بلغت النوايا والقصدات الى ذلك حيث لا تعدو كونها فرضا قسريا .

هذا كما تستتبع السمة الافتراضية لعالم العمل الفنى مبدأ « الافتراض الفنى » لدى تلقيه ، حيث يشير ذلك الى نوع المنطق الذى يتعامل به المتلقى مع عالم العمل الفنى ، تسليما بأنه مجرد عالم « مصنوع » وبالتالي فهو مفترض ، أو هو مفترض وبالتالي فلا بد أنه مصنوع .

وبهذا فالافتراض الفنى هو منطق خاص بعلاقة « دال » فنى بـ « المدلول » الواقعى أى أن ما هو « واقع » فعلا فى عالم الجمهور إنما هو غير موجود فى العملية الفنية الاعلى مستوى « الإشارة إليه » ، والا « واقعى » فى العملية الفنية يرمتها الا « ممارسة التواصل (بالفرجة أو الاستماع أو المشاهدة أو... الخ) بين هذا الجمهور وعالم « الاشارات الفنية » المعروضة عليه خلال « اللحظة الفنية (ضمن زمن العرض) وليس بزمن الواقع المعاش خارج هذا العرض .

حيث أيضا من خلال التفسير النفسى « تظل الفكرة فى ذاتها هناك (فى الفن والأدب بلا واقعيتها وإن تراءت لنا واقعية من خلال ما تعانق من أشياء واقعة (٤٥) . ومن هنا كانت (الصورة) دائما غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع ، لأن الصورة الفنية تركيبة عقلية تنتمى فى جوهرها الى عالم الكرة أكثر من انتمائها الى عالم الواقع . أى أنه الافتراض الفنى الذى يخلق ما يمكن تسميته - بـ « المنطق الفنى » ، ذلك المنطق الذى يمكنه أن يحطم أى منطق عقلانى - صورى أو جدلى - ومع ذلك يتقبله المتفرج وهو فى حالة من الافتراض الفنى ، أى بما يتبع مساحة منطق مفترض دائما ، وهى ذات المساحة المتاحة للمبدع ذاته حيث « عنصر الاحتمالية .. انه (٤٦) فى بساطة ما جعلنا على تصديق ما يعرض ، والثوق فيه ، والاقتناع به ، حتى ولو كان خياليا ويدور فى عالم وراء واقعنا المعاش » ، هذا كما لا يدل الاحتمال هنا على معنى رياضى ، أو احصائى ، أو طبيعى ، وإنما يشير (٤٧) - بصفة أساسية - الى عنصر التصديق أو الممكن الذى يتخلل افتراضات اطار الحياة التى يتخيلها الكاتب ، وبهذا المفهوم فإن عالم « العمل الفنى هو الذى يحدد ما هو (محتمل) أو (ممكن) داخل حدوده الخاصة ، ونحن لا نفرض عليه المعايير المعرفية للحياة اليومية . ولهذا السبب نستطيع أن (نوافق) على الاسطورة والخيال الطليق ، و نوافق عليهما بالفعل .

من ثم وفى ضوء فهم عالم العمل الفنى باعتباره افتراضيا « يمكن فهم أرسطو بدوره حين يقول (٤٨) : إن الشاعر لو ارتكب خطأ من وجهة النظر الواقعية (لكان واقعا فى الخطأ ، ولكن من الممكن تبرير الخطأ إذا أمكن عن طريقة بلوغ غاية الفن . فإذا ما أسهمت القلطة فى (التأثير) الجمالى للعمل (فمن الواجب أن نقبلها) . وعطينا أن نعترف بالاختلافات بين اهتماماتنا المعرفية وبين اهتماماتنا الجمالية » طالما أننا ازاء عالم افتراضى يستقيم بدوره

(٤٥) د. عز الدين اسماعيل : التفسير النفسى للأدب - ص ٦٥ ، ٦٦

(٤٦) د. إبراهيم حمادة : طبيعة الدراما . ص ٢٧

(٤٧) ستوانيتز (جيروم) : النقد الفنى ص ٥٠٢

(٤٨) المصدر نفسه : ص ٥٠٠

الافتراض الفنى.

من هنا فالافتراض الفنى هو الوعاء أو المساحة التى تتحرك فيها تقنيات الإيهام وتستند على حقيقتها، مثلما - بالمقابل - أن الافتراض الفنى هو أيضا بمعنى من المعانى - ومن بين ما يتردد من مقولات واصطلاحات شتى - هو نوع من || المساحة الفاصلة ||. وهى مساحة فاصلة بين المبدع وجماعة (٤٩) المتلقين أن الابداع والتلقى المبدع وبين هذا المبدع وجماعته فى حالاتهم العادية ، انها مساحة فاصلة بين اثنين ، أن الممارسة العادية للحياة اليومية بتفاصيلها المعتادة وأن الممارسة الفنية بطبقتها ومفرداتها الخاصة .. ولكن الفصل بين اثنين لن يعنى انقطاع تواصل الحياة بين هذين الاثنين الا بالموت ، اذ مع بقاء التواصل يبقى التفاعل الانسانى مع كل مكون فى محيطه الذى يحياه فى اى من الاثنين ، أن الممارسة التلقى/ الابداع وأن ممارسة الحياة بحيث إنه - الانسان - يبقى خلية التراسل بين الاثنين رغم تلك المساحة الفاصلة التى لا تفصل الا بين نوعين من الحياة : نوع حياة اللحظة الفنية / التلقى / الافتراض الفنى ، ونوع الحياة اليومية بكل وقائع تعاملاتها بكافة المبركات الحسية التى لا تتوقف عند حاستى السمع والبصر .

وعلى ذلك فسوف يمكن تجاوز أى استنتاج قد يتطرق اليه بعض الفهم بأن ثمة « استقلالية للفن » بناء على نظرية للعالم الافتراضى ، فلا بد أن ثمة اتهامات سوف توجه الى النظرية تحت زعم انها تعنى انعزالا عن الواقع ، او انها تسعى الى ذلك ، فاذا ما بدأ النقاش حول ذلك ، سوف نجد تصورات أخرى مما يلتقى مفهومها مع نظرية العالم الافتراضى فى الفيلم/الفن ، ولكنها تطرح تصورا متوسطيا يبدو وكأنه الدفع لتهمة هذه الانعزالية عن الواقع ، كأن يقال : « إن الواقع الفقير الدال السينمائى باعتباره مجرد اختلاط للظلال بالأضواء - انما يتطلب بالضرورة من كل شئ يرى ويسمع أن يظهر بأكبر صورة حقيقية ممكنة (٥٠) . لكن تنجح السينما كما لم يفعل أى فن آخر فى مزج ودمج التخيل مع الحقيقى الواقعى » . اذ كما يتم الاستشهاد بكريستيان ميتز : « هنا سر آخر من أسرار السينما ، حيث تدمج واقعية الحركة فى لا واقعية الصورة ، من ثم يتحقق التخيل أو الخيال الى درجة لم يتم الوصول اليها من قبل (٥١) وهكذا يؤدى مثل ذلك القول الى العودة لخلط المفهوم ومن ثم ضبابيته التى يتخطاها التحديد الحاسم لمفهوم العالم الافتراضى ، حيث ومن ناحية أخرى ، ربما كان الأقرب الى تحديد موقف نظرية الافتراض الفنى فى هذا الصدد ، هو نظرية سارتر فى (التخيل) : « فإن الموضوع الجمالى (لا واقعى) من جهة (٥٢) ، ولكنه مع ذلك (شئ) من جهة أخرى ، ومجرد كونه (شيئا) فإنه فى ذاته عبارة عن تجسد فى حيز الوجود/الواقع ، فهذا الشئ/الفيلم هو شاشة .. شريط صور تتحرك فى آلة عرض ... أضواء متحركة . أصوات

(٤٩) د. صلاح الراوى : السيرة الهلالية بين الشفافية والتبوين - ادب ونقد عدد ١٢ ، مايو ٨٥ - من ١٢٢

(٥٠) Wald Henri : Semiotic Contrasts Between The Theatre and The Cinema , p 124.

(٥١) (Metz , Chrisian : Essais Sur la Signification au Cinema , t. II , ed Klincksieck , Paris , 1972)

, p . 24 , in t Ibid

(٥٢) د. زكريا إبراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر - ص ٢٢٤

مصنوعة تسجيلاً وعرضاً . طريقة في بناء وتتابع كل ذلك . وقاعة عرض (مكان) تحتوي جماع هذا الشيء وتلقيه من بشر... الخ... أى أنه شيء في مكان ، بل ويستغرق زمناً ويتحقق بوجود بشر حقيقيين ، لكنه يبقى شيئاً (الفيلم) متمسكاً بما نرفعه الى مستوى الخاصية لتفرده به ضمن منظومة العالم الافتراضى/الفن ، ألا وهى (خاصية الإيهام بخلق الحركة السينمائية) تلك الخاصية التى تعنى أنه رغم رؤيتنا البصرية لحياة متحركة معروضة أمامنا إلا أنه لا شيء يتحرك مما نراه متحركاً الا شريط سليلويد به مجموعة من الصور (الثابتة) المتتابعة بسرعة معينة عبر مجموعة من تروس ضمن آلة متحركة ، وهو ما لا نراه ، وإنما نرى الخدعة الإيهامية

التي ينتجها ، تلك الخدعة التي صممها الاختراع السينمائي استثماراً للظاهرة الفسيولوجية التي تحدث في شبكية العين وينتج عنها (بقاء أثر الصورة) أو (الصورة الارتسامية) ومن ثم (استمرار الرؤية) وفقاً لتحقيق ميكانيكية معينة هي لب هذا الاختراع الإيهامى ، حيث لا يكون ما نراه هو الواقع ، وإنما هو الإيهام به وفيصل الإيهام هذا ، هو الذي يحتوى جمل كونه (أداة إيهامية / الفيلم وآلياته) أى هذا الشيء من ناحية ، وكونه ناحية أخرى (الناتج الإيهامى) ، وهى الجدلية التي نستلزم فهمها على هذا النحو ، والا اختلط تطبيقها النظري لدى أى محاولة لربط مكونات ما هويتها بالواقع ، وبما يؤدي الى استخلاصات أو تصورات خاطئة ، مثلما نعثر على مثال ذلك لدى الفيلسوف المعروف برتراند راسل .

يذهب برتراند راسل بصدد التمثيل والشرح لأحد جوابات « لسفته » ، إلى أن يقلب الآية مع التسليم الضمنى في الوقت ذاته بنفس الحقيقة الفنية التي نسحبها « العالم الافتراضى » فرسل يضرب مثالا « وهو الخاص بسقوط رجل من أعلى عمارة في الشريط السينمائي » (٥٣) ، والذي يمسك بسلك التليغراف في أثناء سقوطه . وبهم على الأرض سليماً ، فنقول عندئذ أن شيئاً واحداً قد نزل من مكان الى آخر بطريقة معينة ، ولكننا نعلم أن حقيقة الأمر تقتصر في وجود عدد كبير من الصور الفوتوغرافية التي تلاصقت وترابطت على النحو الذي خدعنا ، وأوهمنا بوحداية الجسم الساقط وطريقة سقوطه . ويكون هذا المثال بصدد توضيح مقولته : « وهكذا العالم الطبيعي أحداثاً تترابط عقوداً عقوداً ، فننتوهمها أشياء تتحرك » (٥٤) ، ولعله بذلك يقلب الآية بما يحدو بالدكتور قاسم لأن يعلق : « أن مصدر الخطأ في هذا المثال ينحصر في أن (رسل) يريد أن يجعل للسقوط في شريط السينما مقياساً لسقوط الأجسام في الخارج ، مع أنه حذرنا من هذا القياس ، ونسأله ما رآه في الشخص الذي يسقط من فوق برج لندن أو من أعلى المجمع عندنا ، دون أن تكون هناك حيلة سينمائية تخدعنا؟ هل سيظن (رسل) أن ليس هناك جسم معين ينزل من أعلى البرج أو من المجمع ، الى سطح الأرض؟» .

ان العكس بالطبع هو الصحيح ، ولكن ما يهمنى على أية حال اعترافه الضمنى بإيهامية

(٥٣) د. محمود محمد قاسم : في نقد برتراند راسل - ص ٨٠ .

(٥٤) رسل « برتراند » : الفلسفة بنظرة علمية - تلخيص د. زكى نجيب محمود ص ١٠ - في المصدر نفسه .

الشريط السينمائي ، أى ما يستدعى الاقتراض للفنى ، ولكن أيضا وجوب فهمه فى جدليته الحقيقية كما أشرنا إليها ، خاصة فيما يقرينا به سارتر من حيث النظر الى الفيلم (شيئا) .

هذا وإن كان تفسيرنا عبر نظرية سارتر فى المتخيل ، يمكن أن يضع نظرية الاقتراض الفنى أمام ذات التساؤل الذى يمكن توجيهه الى نظرية سارتر (التي يرى البعض أنه اضطر الى بعضها فى كتابه: ما هو الأنثى ؟) من حيث : «أنه لو كان (٥٥) الموضوع الجمالى مجرد .

متخيل (لكان من العسير أن نفهم كيف يمكن لمثل هذا الموضوع ألا واقعى أن يفرض على المتأمل أو المتذوق ضربا من الالتزام ؟ » . ولكن ما سوف نطرحه (٥٦) فى « واقعية الأثر » (وليس واقعية عالم العمل الفنى) سوف يتجاوز مثل هذا التساؤل ، وذلك عبر رصدنا للمتلقى بكونه خلية التراسل المشترك ما بين هذا الشيء /الفن/الفيلم ، وبين الواقع ، طالما أن عملية التلقى فى ذاتها ، هى عملية ممارسة واقعية لشيء/فيلم أصبح موجودا فى الواقع ، ولو كمجرد شيء ومهما كانت ما هويته كعالم افتراضى/إيهامى ، طالما أن هذا المتلقى/خلية التراسل ، هو كائن بشرى يحيا واقع الحياة قبل وبعد ممارسته الواقعية للمتلقى ، وبما ينفى الزعم باستقلالية أو انعزالية يمكن تصورهما بناء على مفهوم العالم الافتراضى ، بل على العكس فإن التواصل مع من هو « خلية التراسل / المتلقى » لكفيل بطرح مساحة توظيفية عبر ذلك ، إذ ومن هذا المنظور يمكن فهم العمل الفنى كذلك فى ضوء مفهوم « الانعكاس » للواقع ، باعتباره هكذا بالضرورة ، ولكن أيضا باعتباره قابلا للتوظيف من حيث كونه متضمنا لنا خارج كونه واقعا ماديا وحياتيا معاشا بالفعل ، مثلما أنه عبر ذلك المفهوم تصدق مقولة النقد التطبيقى على تشيكوف : «لننا نعرف أنه (لا شيء قد حدث) ، ولكننا (٥٧) نشعر أن الشيء الكثير قد (قيل) » . وهذا بقدر ما تصدق ذات المقولة على جل الأعمال الفنية العظيمة مهما كانت اتجاهاتها أو مذاهبها ، طالما أنها « الفن » .

(٥٥) . ذكرى إبراهيم : المصنوع السابق - ص ٢٤٠

(٥٦) ينظر هنا : أنجان المصطلحات الخاصة بالكسر التسيى للإيهام السينمائي .

(٥٧) ستيلان (ل . ل) : اللهجة السوداء - ص ١٤٠

الورقة الثالثة

حول مصطلحنا من : « اللا إلهية »
ملاحظة هامشية

ملحوظة هامشية حول مصطلحنا عن « اللا إيهامى »

بينما جاءت صياغتي لمصطلح « اللا إيهام » بمثابة الجوهر الأساسى لبحثى التجريبي ، شرفنى الأستاذ الدكتور/ أحمد عثمان بإثبات رسالتى للماجستير (وموضوعها يدور حول الكسر النسبى للإيهام السينمائى) ضمن قائمة المراجع (ص ١٢٨) فى كتابه « قناع البريختية والشيوعية » (عام ١٩٩٢) ، ولقد أسعنى أن يتبنى د. عثمان اصطلاح « اللا إيهام » الذى قمت بصياغته ضمن فصل القرارات الاصطلاحية التى هى خلاصة رسالتى للماجستير (عام ١٩٨٥) ولكنى تعنيت أن يذكر سياقته فى الهوامش نسبة هذا الاصطلاح لى ولخلاصة بحثى ، خاصة ، وقد جعل د. عثمان مسمى « الإيهام واللا إيهام » عنوانا للفصل الوحيد الذى أخلاه ختاماً لمقالاته المجمة للنشر فى كتابه المذكور ، وهى المقالات المنشور آخرها عام ١٩٨١ كما يذكر سياقته بنفسه (ص ١٨٧) حيث لم يأت بها من قبل أى ذكر لمصطلح (اللا إيهام) بينما أورده سياقته عنواناً للفصل المضاف لختام كتابه عام ١٩٩٢ . وقد رأيت ضرورة التنويه لما يكون قد فات سياقته دون أن ينفى ذلك سعائتى بتبنيه لمصطلحنا فى « اللا إيهام » والذى يلتقى ولا شك مع ما يتوقف عنده د. عثمان ، حيث لا ننكر أنه إذا ما تطرق الحديث الى « الجديد » فى بحثنا ، فسوف يبرز الاعتراف بالإشارات هنا أو هناك بما يلمس - ويؤكد خطواتنا - بل إن ثمة ما ارتقى الى مستوى البحث الكامل بما وفّر على بحثنا جهداً فى بعض الخطوات مثلاً نود أن نشير إليه إشارة خاصة عبر بحث يتميز بأهمية شديدة وهو الذى نشره د. أحمد عثمان^(٥٨) بعنوان « قناع البريختية » ، دراسة فى المسرح الملحمى من جنوره الكلاسيكية الى فروعه المعاصرة » فى مجلة فصول » عام ١٩٨٢ ، حيث نكتشف ثمة التقاء مع فرضياته فى بحث ما أسميناه بالإشكالية البريختية ، وهو ذات ما بدا بحثه بعنوان « اللفز البريختى » كمقدمة تقود الى كثير من الالتفاتات حول ما أسميناه « نقد بريخت » بخصوص موضوع « الاندماج » ومدى « امكانية تحقق كسر الإيهام » ، خاصة عندما يصل الى مقولة أنه « لا بد من الإبقاء على الوهم إذا كان على المتفرجين أن يظنوا فى أماكنهم متفرجين . ومن ثم فإن المسألة لا تعدو المفاضلة بين نوع من الوهم وآخر ، أو التفاوت فى الدرجات والنسب » ، فحيث يركز بحثنا على حقيقة هذا « التفاوت فى الدرجات والنسب » فى موضوع الإيهام ، ونبنى عليه نقده لبريخت ، ومن ثم طرح البديل التجريبي السينمائى ، إنما يعترف للباحث ، خاصة باستدعاء حقيقة الاعلان عن هذا التوجه وتجريبته

(٥٨) د. أحمد عثمان : قناع البريختية ، دراسة فى المسرح الملحمى من جنوره الكلاسيكية الى فروعه المعاصرة - مجلة فصول يونيو ١٩٨٢ - ص ٦٩

منذ حوالي ربع قرن ، بأن ما بين البحثين تنطبق عليه بحق مقولة ستانسلافسكى « يحدث أن يفكر عديد من الناس في عدد من المجالات المختلفة حول قضايا الفن على نفس الأسس الطبيعية للأبداع وحين يلتقون تأخذهم الدهشة لهذا الطابع المشترك بين أفكارهم جميعا »^(٥٩).

هذا وإن كانت - بالطبع - ثمة اختلافات منهجية، وبالتالي اختلافات تنظيرية مردها اختلاف الأهداف ، حيث تستهدف بديلا تجريبيا سينمائيا، دون الاكتفاء ببحث الإشكالية (محل الالتقاء) أو مجرد التوفر على وضوح في فهم برياضيت مثل تدارك الأخطاء الشائعة حول موقف برياضيت من « الاندماج » وما يمت إلى ذلك من موضوع تفسير النقاد والمنظرين لأرسطو ، وهي الأخطاء التي وجدنا اختلافًا حولها عند الكثيرين .

وأيا ما كان الأمر فإننا أثرتا التنويه فقط ، دون الخوض في تفاصيل التقاء أو اختلاف بين البحثين ، حيث لا مجال للمقارنة بين ما يكتفى باستهداف موقف نظري ، وبين ما يهدف إلى محاولة تجديد تجريبي تطبيقي تتضمن أيضا موقفا نظريا ، وهو الذي - بالإضافة إلى ذلك - يجري من خلال معادل سينمائي (لا مسرحي) ، وعبر هذا التفارق يتحقق عنصر الجديد في بحثنا دون إجحاف حق علمي لما قدمه د. عثمان من مساعدة حقه في الوضوح الذي يستتير به بحثنا و دون أن ينتفى أيضا حقنا في صياغة مصطلح « اللا إيهام » ونسبته إلينا .

(٥٩) د. أسامة أبو طالب ، أبحاث المسرح التجريبي من ستانسلافسكى إلى اليوم - مجلة فصول ، يونيو ١٩٨٢ - ص ٢٥٥ ..

الورقة الرابعة

التلاعبات العدائية بـ « اللا إيهامي »

والتلاعبات الحدائية بـ « الإيهامى » .. مجرد تحجيم للإيهام (أمثلة ... نحو الوضوح والاستخلاص)

إن إقرارنا النظرى بالوجود الحتمى لكل من الإيهامى واللا إيهامى معا فى العمل الفنى / الفيلم (بناء على الاتفاق العرفى المسبق حول العالم الافتراضى) هو اقرار بما هو متحقق فى الفن فعلا ، وفى كل تجاربه واتجاهاته ، لكن المشكلة تبدأ حال أن يكون ثمة تفكير نظرى يرى بأحد الجانبين، وكأنه قد نفى الآخر فى العمل الفنى ، على عكس الحقيقة فى جدل الإيهامى مع اللا إيهامى ، فصناعة الإيهام والتمكن من الاغراق فيه ممكنة ، ولكن بناء على اتفاق هو الذى يعنى أن اللا إيهامى موجود طوال الاستغراق فى الإيهامى كذلك وبالمقابل، فإن التلاعب باللا إيهامى والتمكن من رفع درجته ممكن ومتحقق أيضا ، بل انه قد غدا سمة تتسم بها اتجاهات وتجارب جمّة من أعمال الحدائى فى الفن والأدب ، لذا فما أن يصل البحث الى اقراره لهذه الحقيقة وتسميتها بحتمية اللا إيهامى مع الإيهامى فى الفن / الفيلم ، حتى يتوجب التقاط بعض نماذج أو أمثلة التركيز أو الانتباه أو حتى مجرد الالتفات الى ما يعنى أو يعادل ذات الحقيقة ابداعا أو تنظيرا أو نقدا ، عبر المحاولات الحديثة والمعاصرة التى مستها ، وأيا كان التوجه الذى تنطلق فيه المحاولة أو المثال ، ومهما كانت نتائجها أو استهدافاتها، فالمهم هنا هو رصد امكانية التلاعب باللا إيهامى مقابل الإيهامى ، ثم فيما بعد وفى ظل القناعة بايجابية التوظيف الفيلمي ، يمكن تحديد الموقف عبر تطبيقية « البديل التجريبي » المبتغى من هذا البحث فى اجماله والذى يستهدف بدوره موقفا ولا شك ضمن مساحة أشمل وأعم ، خاصة وأن محاولات التلاعب « بالإيهام السينمائى لصالح ما نسميه « اللا إيهام » وعكسها كذلك قد غدت منذ بدايات وتجارب حركة الموجة الجديدة فى السينما الفرنسية ، أمرا يفرض نفسه بما هو ممكن تجريبيا على نطاق مقنن ، وهو ذات النطاق الواسع الذى اتسمت به مجمل حركة الفن والأدب ، وحيث يمكننا استعراض بعض النماذج على سبيل الإشارة ليس الا ، وبما من شأنه أن يفتح للنظرة المتفحصة أن تستكشف الكيفية النظرية التى يتم بها النظر الى توجه التلاعب بـ « اللا إيهامى » ، وفيما اذا كانت النظرة أحادية على عكس جدل الحقيقة ، أم انها ترى هذا الجدل .

بداية وعلى سبيل المثال / المدخل فى ايجازه ، فإن كليمنت جرينبرج « ليضرب مثلا (٦٠) بالرسم الملون (التصوير) فيقول : (يستخفى الوسيط - أى الخامات - فى كل من الفن الواقعى واللا إيهامى لأنهما يستخدمان الفن لاختفاء الفن . بعكس « الحدائى » التى تستخدم الفن لجذب الانتباه الى الفن (٦٠) فهكذا تم رصد التلاعب بما اسميناه « اللا إيهامى » فى الفن وبما هو امكانية لهذا التلاعب ، بما يعنى الاعتراف به أولا ، وبكونه سمة للحدائى يمكن

(٦٠) مختار الطائر: الفن والحدائى بين الأسى واليوم - ص ١٦٠ .

Clement Greenberg : Modern Painting _ Art & Literature , No, 4 Spring , 1965 , P . 123 (n.)

فى ، مختار الطائر : المصدر السابق .

الوقوف على نماذجها، تماماً مثلما نجد كذلك وفي المجال الأدبي أن «كتاب ما بعد الحداثة يحاولون إلغاء المسافة بين النص والعالم بتدمير المقولات الأدبية التقليدية»^(٦١). ولذلك يجمعون في عمل واحد بين أدوات وصيغ متضادة أعنف ما يكون التضاد، بين المفرق في الخيال والتفصيلي الواقعي، إدخال المؤلف وعملية التأليف في القص وكشف وسائل الكتابة عند استعمالها، ويعقب إبراهيم فتحى على ذلك مقررًا بأن «ليس ذلك من اختراع ما بعد الحداثة، ولكنهم يسيرون في هذا الطريق على نحو دائم التكرار والإلحاح». وبعدها يقولنا به إبراهيم فتحى إلى رصد الظاهرة في نماذج تحققها المبكر، والتي لا تدخل في حيز البحث هنا، ولكن نمونجا واحدا كفيل بأن يؤكد ذلك؛ فمثلا يمكن الالتفات في هذا الصدد إلى الثورة السريالية بعامة والتي قدم منظرها «أندريه بريتون» مع زميله فيليب سوبو كتاب «المجالات المغناطيسية» وفيه شرح فلسفته في إيذاء احساس القارئ بالجمال وتعطيل اعجابه بالأشياء، حتى يعتاد على رؤية جديدة للعالم أو طرائق جديدة في رؤية العالم»^(٦٢).

أما ولكي ننتقل إلى ما هو أكثر مباشرة في الإشارة إلى ذات ما نسميه «الإيهامى» ولكن عبر اصطلاح آخر قد يكون مساوياً له، فإننا نتجه إلى نموذج واضح نجده فيما يتحدث جرييه عن موضوع الحضور Presence بقوله: «هناك ميزة رئيسية في هذا الصوت الذى يسمعه المتفرج، وفي الصورة التى يراها: تلك الميزة هي الحضور Presence»^(٦٣) إن قطعات المونتاج وتكرار المشاهد والتناقضات والشخصيات التى سرعان ما تتجمد مثلما يحدث في صور الهواة. كل هذا يعطى لهذا الحاضر المستمر كل قوته وحيويته». عندما قال ذلك، كان جرييه يصعد الرد على الانتقادات الموجهة إلى اتجاههم الجديد، والتي استخلصها هو نفسه في نقاط ثلاث من خلال النقد الموجه إلى ثانى أفلامه:

أولاً: افتقاد الممثلين إلى التمثيل «الطبيعى».

ثانياً: استحالة التفريق بوضوح بين ما هو «واقع»، وما هو «عقلى» (نكريات أو خيالات).

ثالثاً: اتجاه العناصر الحاملة لشحنات عاطفية قوية إلى التحول إلى صور كارت بوستال أشبه بالكليشيات (السياحية بالنسبة لاستامبول والجنسية بالنسبة للبطلة).

ثم يعقب جرييه بأن «هذه الانتقادات الثلاثة تكون في مجموعها انتقادا واحدا هو أن بناء الفيلم لا يعطى الثقة للحقيقة الموضوعية للأشياء». ومن هنا كان حديث جرييه عن عنصر «الحضور» في السينما: باعتباره إمكانية لهذا الفن، ليرد بها على انتقادات النقاد في هذا المجال، إذ يحاول جرييه أن يستخلص عملية تفضيرية تبرز الأسلوب مستنداً إلى ضرورة استغلال هذه الميزة.. وهو السبب الذى يشدنا إلى مناقشته: حيث يدخل في إطار موضوعنا عن «الإيهام»، ذلك أن جرييه يلتقط في هذا الصدد ظواهر صحيحة تلتقى مع ذات ما نتوصل إليه، فمحاولته التجريبية هنا في مجال تخطى إيهام المتفرج بواقع وحقيقة أن ما يعرض عليه

(٦١) إبراهيم فتحى: ما بعد الحداثة / دافيد لودج - ص ٢٨.

(٦٢) جلال العشري: أندريه بريتون أو ثورة السريالى - ص ٨٠.

(٦٣) جرييه (الآن روبر): نحو رؤية جديدة - ص ١٣٢.

ما هو إلا قلق غير واع بمسألة « حضور الوعي » لدى المتفرج بأنه حيال عمل فنى معروض وليس واقع.. أى أن ثمة اتفاقاً بيننا وبين جرييه حول ما أسماه هو « الحضور » .. حيث يرد جرييه على انتقادات النقاد بتحديد الملاحظتين التاليتين:

أولاً: (٦٤) استامبول مدينة حقيقية ، وهى التى نراها بين الحين والآخر أثناء العرض ، نفس الشئ، بالنسبة للبطلة فهى مجسدة فى امرأة حقيقية .

ثانياً: إن كل ما يخص الحكاية كذب، فلا الممثل ولا للمثلة قد ماتا أثناء إخراج الفيلم ولا الكلب أيضاً.

كذلك ويهدف التحليل لأعمال بيكيت المسرحية ، وانطلاقاً من قول هيدجر: « ظرف الإنسان هو أن يكون هناك » . يستطرد مصطفى إبراهيم تحليته : « فإذا ما نظرنا إلى المسرح وجدنا أنه من أول الوسائل التى تستطيع أن تمثل هذا الموقف وبطريقة طبيعية (٦٥) ، فأول شرط للشخصية المسرحية هو أن تكون حاضرة على خشبة المسرح ، إذن فصفاتها الأولى أنها هنا (حاضرة) . ومن ثم « وعلى هذا فـ شخصيات بيكيت فى (فى انتظار جودو) لا تعيش إلا حقيقة واحدة هى: أنها حاضرة على خشبة المسرح، وما عدا هذا فهو العدم » (٦٦) . أى أن الحضور/الموضوع ، فهو الذى تحول هنا من كونه طبيعة للمسرح إلى كونه كذلك موضوعاً لهذا المسرح ذاته ، بل « وهكذا .. نجد دائماً ذلك الموضوع الجوهرى (لدى بيكيت) اعنى موضوع (الحضور) ، إن كل شئ كائن هنا (٦٧) أما ما هو خارج المسرح فهو العدم واللا وجود » ، وذلك طبعاً بصرف النظر عن التوجه فى توظيف أو فهم عملية التلاعب بالحضور / اللاإيهام.

أما عندما يمس جرييه موضوع ما يسمى بالواقعية فى عالم العمل الفنى وعلاقة المتفرج بها فإنه يذكر : « أن ما يصير المتفرج . هذا المتفرج المقيد إلى الواقعية ، هو أننا لا نحاول هنا أن نجعله يصدق شيئاً (٦٨) ، بل أكاد أقول إننا نحاول أن نجعله لا يصدق شيئاً مما يدور أمامه ، إن (الحقيقى) و(الكاتب) ومشكلة إيهام المتفرج بصدق هذا أو ذاك ، هذا كله أصبح موضوع كل عمل حديث. إن هذا العمل بدلاً من أن يدعى أنه قطعة من الواقع يتطور وينمو أمام المتفرج على اعتبار أنه خواطر عن هذا الواقع (والقليل من الواقع كما تشاعون) إن العمل لا يحاول أن يخفى طابعه الكاذب بالضرورة عندما يقدم نفسه على أنه (قصة مُعاشة) .»

وهذا هو ما يقودنا إلى إبداعات التلاعب بما هو لا إيهامى مقابل الإيهامى ، ويأتى من المسميات مثل « كسر الإيهام » . أما وأن « هذا كله أصبح موضوع كل عمل حديث » ، لذا فؤثر الاكتفاء بمرجع واحد نقتطف منه الإشارات المتناثرة – ولو مطولاً – على سبيل التعريف ليس إلا ، وفى هذا الصدد تلجأ إلى المرجع الهام « المناسة السوداء » مؤلفه جـ لـ ستيان ؛ حيث عنده

(٦٤) المصدر نفسه - ص ١٢٢

(٦٥) مصطفى إبراهيم : لا أحد ينتظر جودو - ص ٥٢ ، ٥٣

(٦٦) المصدر نفسه - ص ٥٤ .

(٦٧) المصدر نفسه - ص ٥٦ .

(٦٨) جرييه (الآن ربيع) بمصدر سابق ص ١٢٢

نجد الدراما الحديثة والمعاصرة وقد باتت أكثر تلاعبا بما سوف تؤكد على اعتباره حتما جدليا فيما بين الإيهامي واللا إيهامي في العروض الفنية التمثيلية ، فبات « هناك مجال للتنوع في اللهجة واللون في معظم المسرحيات »^(٦٩) . ومن طرف آخر ، تنجز فورا القفزات في المصطلحات ، والتقلبات من أحد (مستويات الواقع) إلى مستوى آخر حين يكون المؤلف قد تبنى -بجراحة- مصطلحا مصطنعا للتمثيل . وقد يختلف دافعه لفعل ذلك اختلاف دافع اليوت في (جريمة في الكاتدرائية) ودافع بريخت في (دائرة الحوار القوقازية) . ففي كليهما ثمة كسر للإيهام وإن اختلف الدافع كما يؤكد عليه ستیان « ففي الأولى (٧٠) .. الكليشيهات العامة التي يستعملها الفرسان حين يلتفتون إلى الجمهور ليخاطبوه مباشرة.. وربما لم تكن طريقة بريخت في رواية حكاية مختلفة في نوعيتها ، ولكن لدى بريخت تستمر الطرقات والضربات الصغيرة طوال المسرحية إلى أن نصاب بارتجاج عام » . كذلك فإن شو يهدف « إلى نغمة طاغية توجه الاتهام إلى الجمهور »^(٧١) . إنه لا يسمح لنا بآية رومانسية أو أية مناساة فوسيلته المفضلة للتحكم بعمليات تفكيرنا وتجاوزياتنا هي (عزل) خشبة المسرح عن الصالة بواسطة مفاجأة ما في لهجة المسرحية .

« إن شو يجد متعة إيرلندية في رفضه أن يمنحنا الراحة »^(٧٢) . وحول سنج « لا يجب أن ننسى أن نوع الملهاة الخاصة به كتب بنفس غرض إقلاق جماهيره مثلما كان هدف شو في سياق اجتماعي مختلف »^(٧٣) . مثلما « يقسم أوكيس خشبة مسرحه.. ليرينا الأحداث العظيمة من خلال نافذة الحانة ، مثل مسرحية داخل مسرحية ، أو قوس داخل قوس ، ليضع بذلك مسافة تفصل جمهوره وتقسمه »^(٧٤) .

وأما عند بيراندلو فيبرز « نعرنا المحتوم حين نكتشف أننا لا نعرف أين ينتهي الواقع ويبدأ الخيال »^(٧٥) . وأتينا في النهاية ندفن بين أوامنا التي كدسناها بحرص ، عارين ووحيدين كلياً . بل ويذهب ستیان إلى أنه « لا يمكن التكهّن بالتأثير الذي سيحدثه جنييه ، فمن المحتمل تماما أن يكون أعظم من تأثير بريخت »^(٧٦) . إن فكرته ، فكرة مسرح التصنع الصريح ، قابلة لامتدادات لا حصر لها .. وأنه لمن الخطأ أن نفترض أن محاولات تشيكوف لتقسيم جمهوره على نفسه تختلف حقا عن محاولات أوزبورن لوضعنا في حالة من الوعي »^(٧٧) .

هذا وعبر الاسترسال مع ستیان فلسوف « يصير الكاتب المسرحي الحديث الجيد »^(٧٨) -

(٦٩) ستیان (ج.ل): الملهاة السوداء - ص ٢٠٨ .

(٧٠) المصدر نفسه .

(٧١) المصدر نفسه - ص ٢٢٢ .

(٧٢) المصدر نفسه - ص ٢٢٩ .

(٧٣) المصدر نفسه - ص ٢٢٥ .

(٧٤) المصدر نفسه - ص ٢٢٨ .

(٧٥) المصدر نفسه - ص ٢٥١ .

(٧٦) المصدر نفسه - ص ٢٢٧ .

(٧٧) المصدر نفسه - ص ١٢٢ .

(٧٨) المصدر نفسه - ص ٤٥٦ ، ٤٥٧ .

بواسطة وضعه بصورة منعشة الوهم والتقليد في المسرح موضع التساؤل - أن نبقي بعينين رغم كوننا متورطين . ولا يمكن أن يكون هناك أي إحساس مطمئن بـ (الانتماء إلى جانب ما) . في التجربة التي يقدمها مسرحه . ولا يمكن أن يكون هناك أي استرخاء في مسرحية تجربتنا بواسطة الضحكة في لحظة من اللحظات ثم تدنينا في اللحظة التالية . ولوضعنا في هذا الموضع التعيس ، سينهمك الكاتب في قياس وتوسيع وتقليص تلك الفجوة ، الهامة بين عالم ممثليه وعالم جمهوره ، بين الفن والحياة.. إن عليه مزج قدر كافٍ من الواقع للحفاظ على تصديقنا بقدر كافٍ من عالم اللا واقع لجعلنا نتقبل الم الآخرين . وعن نقطة التوازن ، نشعر نحن أنفسنا بالألم ، وتصبح المسرحية ذات معنى . ولعل هذا ما يدفع ستيان للإقرار بتوصيف (الملهة السوداء) كسمة حديثة ، إذ بناء عليه « فلا نجد الملهة متاح لنا ، ولا عطف الملهة »^(٧٩).

وعلى وجه الإجمال ، فإن ستيان يحال ويقرر « أننا لا نتعامل الآن مع مأس ، ولا مع ملاء ، ولا بالتاكيد مع (الملهة - الملهة) التي يصعب تحديدها »^(٨٠). ها هنا تزدهر - ماذا ؟ - مسرحيات (المزاج النفسى) .

وليست هذه بالضرورة مسرحيات تتطلب جوا خاصا ، ولكنها مسرحيات تحاول التحكم في متفرجى العصور الحديثة المتباينين إلى حد كبير؛ وذلك بمشاكسة العقل والعاطفة بهذا الشكل وذاك ، وجعل أحدهما يخدع ويشجع ويناقض الآخر.

والملهة السوداء سمة فنية لعصر ، ولكنها قائمة على ذات الحقيقة الجبلية بين الإيهامى واللا إيهامى « فما يوجد لدى جماهير المتفرجين هو درجات من التيقظ فقط »^(٨١) ، أما أن يوقظ المتفرج أولا ، والانتقال بين الملهة وعناصر الرثاء ، والتوازن الدقيق بينهما ، هما إحدى الطرق لمباغتته واجباره على البقاء مستيقظا . « فالكاتب المسرحى الحديث - الذى هو نفسه يشعر بالقلق - عازم على إقلاق المتفرج »^(٨٢) ، وأقرب وسيلة إلى متناوله كانت جمع الضحك والدموع معا بلا رحمة .

« ولقد غدا الخطاب المباشر المنطلق الموجه للجمهور مألوفاً »^(٨٣) أكثر وأكثر في المسرح الحديث . بل وفي التلفزيون وفى السينما .

وهكذا كان يمكن أن تسترسل الأمثلة والنماذج ، وكيفيات التعرض النظرى لتلاعبات كل منها بما نراه «اللا إيهامى» فى مواجهة «الإيهامى» فى ذات العمل الواحد ، بل ويبرز أمامنا النموذج الأكثر وضوحا وحدة فى هذه القضية ، ألا وهو نموذج «البريختية» ومنحماها المعروف فى «التقريب» و «كسر الإيهام» والذى ندخره مؤقتا ، على سبيل استهدافه والتركيز

(٧٩) المصدر نفسه.

(٨٠) المصدر نفسه . ص ٩٢ .

(٨١) المصدر نفسه ص ٤٨٩ .

(٨٢) المصدر نفسه ص ٥٠٤ .

(٨٣) المصدر نفسه ص ٢٨٨ .

عليه بخاصة ، فيما بعد ، حيث لا يعدو ما طرحه هنا مجرد أمثلة تساعد في الوضوح ، أي أنها فقط للتمهيد فيما يساعد على وضوح الانتقاد الذي يمكن به النظر إلى أحادية المنفى البريختي في « كسر الإيهام »، وبما من شأنه طرح « بديل تجريبي سينمائي » ، يتجاوز تلك الانتقابة ، ويستند على المنطق الصحيح والحقيقي ، القائم على حتمية الإيهام مع اللا إيهامى معا في جدليتهما بالعمل الفنى / الفيلم ، إذ ما نخلص إليه من حقيقة: إن الفن عالم افتراضى هو أن «اللا إيهام» عنصر متحقق في كل الأعمال الفنية وأنه إذا ما وجدت قصيدة لتحقيق كسر أكبر للإيهام ، فإنها لا تعدو كونها فرقا في الدرجة اللا إيهامية والتي سرعان - هذه الدرجة مهما ارتفعت - ما تعود في إطار الافتراض الفنى لدى المتفرج لتصبح مرة أخرى عالما افتراضيا مقبولا بذاته ويظل مستمرا يحمل ذات التناقض بين كونه «إيهاما بواقع ما» وبين تقبله على كونه هكذا عبر درجة الوعي لدى المتفرج بأنه حيال مجرد عمل فنى.

أما «اللا» في هذه الصياغة الاصطلاحية هنا فلا تفيد معنى الفنى بقدر ما تفيد معنى التجاوز ، طالما أن الإيهام ذاته قائم وموجود ، أي ليس منفيًا ولكنه كذلك ليس بالمطلق وحده ، ومن ثم فالصياغة الاصطلاحية هنا هي بمثابة اعتراف ضمني بالإيهام ولكن عبر الحديث عما هو موجود به وخلال ذلك ألا وهو «اللا إيهام».

وعليه ، فمهما تعددت المداخل والزوايا أو مناهج النظر ، فإن التحليل أو التفسير سرعان ما ينتهى إلى الإقرار ضمنيًا بالحالة الحقيقية : الافتراض للفنى بعالم افتراضى جدليته قائمة أبدا فيما بين الإيهامى واللا إيهامى ، فعلى سبيل المثال الواضح ما يقول به رك اليوت من أن ثمة تجربة لعاطفة «من خلال افتراض خيالى» فإذا به بعد هذا المسمى المباشر ، يؤكد - ولكن ضمنيًا - ذات جدلية التراوح ما بين الإيهامى واللا إيهامى في تلك التجربة الافتراضية حتى وإن لم يذكرهما ، فهو على الأقل يستشعرهما فيحدد ديناميتهما عبر « نظرية التعبير » التى هو بصدد شرحها إذ تعنى - فى القصيدة الغنائية - مثلا - «أن تقوم (أنا) الشخص المتحدث بدعوة القارئ ؛ لوضع نفسه خياليا فى نقطة تعامل الشاعر مع الموقف المعطى فى القصيدة»^(٨٤). والشاعر -كصانع للقصيدة- قد يستعمل أساليب ، بلاغته تقف حائلا دون هذا التواصل، ولكن فى حالات كثيرة يكون القارئ قابرا أجلا إن لم يكن عاجلا على تبني (أنا) القصيدة وعلى استثمار نفسه خياليا فى موقف الشاعر وأن يجرب تعبير الشاعر وعاطفته المعبر عنها عن موقع الذات المعربة بدلا من موقع الشخص الذى يسمع ويفهم التعبير من الخارج». أى أن رك اليوت ، ورغم عدم استخدامه لمصطلح الديالكتيك فى مقاله ، فهو إنما يفسر تفسيراً ديالكتيكيا للحالة التى يخلقها عنصر «الافتراض الفنى المسبق» وما تسمح به من دينامية الإيهام واللا إيهام ، ولذلك يأتى اعترافه - رك - اليوت - فى مباشرة وبساطة بالبديهة التى قد ترصدما أى عملية تفكير بسيطة ، أنه «كما

(٨٤) اليوت (رك) : النظرية الجمالية وتجريب الفن ، ص ٩٦

أدرك لونجينيوس^(٨٥) قد تكون التجربة حيوية إلى الحد الذي يبدو فيه القارئ في موقف الشاعر تماما ، وعندما يعود إلى نفسه يشعر كأنه يستيقظ من حلم. ومع ذلك فكقاعدة عامة ، يعى القارئ قدرته على التخلي عن الموقف الخيالي وكسر تواصله مع الشاعر مباشرة وبدون عناء.

أى أن ما لم يشر إليه رك اليوت ، ولكنه جاء تضمينا في تحليله ، هو أن جدلية العلاقة بين العمل الفنى وجمهوره تتلخص في كون العمل الفنى «إيهاما ولا إيهاما في ذات الوقت» وحيث إنها - هذه الحقيقة - ضمن مبدأ الثابت الوحيد في «ماهوية الفن» لذلك فهي جدلية دائمة التحقق على هذا النحو مهما تغيرت الاتجاهات أو المدارس والأشكال والتجارب الفنية ، ومن ثم - مرة أخرى - فهو فقط فرق الدرجة بين «إيهامية ولا إيهامية».

من ثم فكون «الفن عالم افتراضى» إنما يعنى استحالة تحققه كواقع معاش / ممارس ، لذا فإن استهداف «الواقعى» لا يتم إلا في ميدان «الواقع» ذاته ، وحيث لا صلة فعلية للعمل الفنى به إلا من حيث الأثر الذى يمكن تحقيقه فى الملتقى الذى هو خلية التراسل بين هذا الكيان الفنى وبين الواقع المعاش ، أى أن الممكن الوحيد هو ذلك «الأثر» ومنتهى الآمال هو أن يكون «أثرا واقعيا» يربط هذا الإنسان الملقى بواقعه رباطا واعيا .. أى أن يسلحه بفهم واقعى ، وهو ما عنيناه بمفهوم «واقعية الأثر».

(٨٥) المصدر نفسه - ص ٦٠.

الورقة الخامسة

الفن ضرورة وعالم اقتراضى

جدلية التجديد/ فى مقابل الثابت الوحيد كون الفن ضرورة وعالم افتراضيا

إنّ فإزاء التعرض لتجدد أو تجديد فى الفن /الفيلم ، يبرز لنا جدليا مبدا «الثابت» (مقابل المتجدد) فى هذا للفن ، حيث الثابت الوحيد فى ماهويته هو كون «الفن ضرورة وعالم افتراضيا» ، وبما يعنى بالتالى - من حيث هو ضرورة - ثمة دور وظيفى للفن ، فالمعنى الحقيقى لهذه الضرورة ، أنه - أى الفن - موجود من أجل وبسبب ، «وظيفة ضرورية» حيث لا يمكن النظر إلى الفن - بمفهومه الانطلاقى والمتجدد - بمعزل عن محيطه التاريخى، طالما أنه - الفن - دائما وأبدا بمثابة الشرر والوقود لشعلة التطور الحضارى أى أنه صورته ومحتواه فى أن واحد بل إنه - بالتالى - هو معيار هذا التطور وأداته ومنتجة البشرية فى تحققه ، ومن ثم فإذا ما افقد الفن حيويته الوظيفية هذه ، كان الأقول الحضارى ، ذلك.. أن الحضارة تسقط^(٨٦) حين تفقد الهدف وحين تعجز عن قيادة البشرية فى طريق التطور .. (كما أن).. التطور هو أن تكشف البشرية معنى جديدا للحياة ، وفهما جديدا للعالم أن تحتفظ البشرية بفضولها وطموحها للتغلب على غموض الكون ، وحين تخبو جذوة الفضول فى قلب الحضارة تدق أجراس موتها مهما يكن نصيبها من التقدم المادى. وتلك هى ذات الحيوية الوظيفية للفن حيال غموض الكون و اكتشاف المعنى الجديد للحياة تلبية للفضول ، أى وظيفته الانطلاقية التى تمنحه - الفن - سمة للصورة والمحتوى لواقع التطور الحضارى.

أما بصدد التصور باحتمالات أو إمكانية تغير الدور الوظيفى للفن ، خاصة مع تغير الظروف التاريخية ، فهو ما يمكن استقصاء الحسم له، فى ضوء قضية الفن والثورة، باعتبارها القضية الأكثر مباشرة وحسما

فى موضوع التغير التاريخى. وفى هذا الإطار ، عندما قرر دانييلوف فى مقدمة كتابه «الثورة والفن فى القرن العشرين» أن يقوم بدراسة^(٨٧) تفصيلية لأولئك الذين غيروا من الدور الاجتماعى للفن ، ومن ثم فقد خلقوا فنا جديدا غدا بمثابة استجابة واعية لمتطلبات الثورة ، إنما اتخذ قراره هذا (وتبعاً لمقدمته أيضا) بناء على ما اصطلح عليه بالوجه السوسولوجى - الجمالى للعلاقة بين الفن والثورة^(٨٨) ، تلك الوجه الذى يتطلب فحصا دقيقا لكيفية تأثير التغيرات فى وظيفة الفن الاجتماعى وشكله ودوره الحضارى ، وبنائه ، ومادته ، وما إلى ذلك ، وفى نفس الوقت كيفية تأثير هذه الأفكار فى التحولات التى جرت فى الفن بتأثير من الثورة. وهنا يظهر كل ما كان يريد الوصول إليه «إذ أنه بالضبط عند مثل نقاط التحول هذه فى

(٨٦) أحمد عباس صالح: مقدمة ، مجلة الكاتب - سبتمبر ١٩٦٤

(٨٧) دانييلوف (يورى) الثورة والفن فى القرن العشرين - ص ٧.

(٨٨) المصدر نفسه - ص ٦.

تاريخ الفن^(٨٩) ، عندما نكتشف المبادئ المرشدة في تشكيلها ، فسيكون في مقدورنا أن نميز بأكبر قدر من الوضوح الدور الحقيقي للفنان في تطوير هذه المبادئ المرشدة ، وفي التغيرات في وظيفتها الاجتماعية، وفي علاقتها بمجالات الوعي الاجتماعي الأخرى ، وفي أنماطها الجمالية. ومهما تكن تلك الاستخلاصات التي انصبحت على قضية الثورة في تغيير الدور الوظيفي للفن ، فإن ما نلتقطه فيما هو أكثر شمولية حول شتى حقب التاريخ ، هو أن الوظيفة تتغير ، ولكنها تظل «وظيفة» و «ضرورة» ذلك أن للفن دائما دوره ، وإن غيرت العصور من توجهاته وبنائياته وأشكاله أي إنه باق بما هو ضرورة مهما تباينت صور إبداعه ، وبالتالي فهو ثابت من حيث هو ضرورة ، ورغم سمته التجديدية النابعة من كونه الصورة والمحتوى للتطور الحضاري. «والضرورة»^(٩٠) : مشتقة من الضرر ، هو النازل مما لا مدفع له.

هذا إلا أن سمة الضرورة هذه ، لا تعنى وحدها ذلك «الثابت» في كينونة الفن أو ماهويته ، بل هناك أيضا طبيعة عالمه الخاص من حيث كونه عالما افتراضيا دائما وأبدا:

ومن ثم ففي ضرورته الوظيفية هذه يكمن الشق الأول من «الثابت» في ماهوية الفن ، أما الشق الثاني فهو كون أي عمل إبداعي في هذا الفن لا يعدو كونه «عالما افتراضيا» مهما بلغت القصصيات أو حتى الأمانى النظرية بإسباغ واقعية ماعليه ، أي بما يحدد السمات الثابتة لطبيعة الفن كعالم افتراضي ، جنبا إلى جنب مع الحقيقة الثابتة لوجود الفن كضرورة ، ومن ثم فهما - السمة والحقيقة - اللتان تشكلان مبدأ «الثابت» الوحيد في الفن / في مقابل تجديده.

(٨٩) المصدر نفسه - ص ٧.

(٩٠) الجرجاني (المسيد الشريف) : التعريفات - مادة الضرورة - ص ٧٨.

الورقة السادسة

**خصوصية في التصدي
سينمائياً لبريخت**

تأكيد اللا إيهامي وليس كسر الإيهام
خصوصية في التصدي:
ليس بالنظرية البريختية لكن ببديل يتجاوز البريختية

إن حتمية وجود كل من الإيهامي واللا إيهامي معا في العمل الفني /الفيلم الواحد- وفي أى عمل فنى- هى ما تجعلنا لا نتوقف عند مجرد نفى (الواقعية) (وحدها (واقعية الزعم بالإيهام التام)، بل كذلك نتجه أيضا لنفى الزعم المقابل بكسر الإيهام الذى يفترض بدوره - قسرا- أن الإيهام يمكن إلغاؤه بكسره، وهو الاتجاه الذى ارتبط باسم برتولد بريخت تنظيرا وتطبيقا وتجريبا. وهنا يلزم التوقف طالما أن التعرض لموضوع مبحث تجريبي ينطلق - ورغم كونه مجرد انطلاق من التجربة البريختية ، إن شأنه أن يثير إشكالية رفض التعامل فنيا مع بريخت من الأساس. هذا وإن كان المنشأ الاصلى لإثارة هذه الإشكالية ، هو أنها كانت تدور ضمن ما تعتمل به الساحة الثقافية فى مصر والوطن العربى من صراعات فكرية فى إطار مسميات عديدة من مثل: الهوية ، والأصالة ، والمعاصرة ، والتحديث ، والأصولية.. الخ ، بحيث يصبح المبحث ومحاولته إجمالا محل استشكال ، باعتبار المنطلق البريختى هو فى ذاته تجربة «غربية» من وجهة نظر بعض المواقف ، وباعتباره - أى بريخت - تجربة « باتت متخلفة » من وجهة بعض النظرات الفنية ، وما إلى ذلك من مواقف يلزم التعرض لها بالتوضيح وتحديد المواقف. ولعل من الواضح أن ضرورة الالتفات إلى هذا الجانب الإشكالى تنبع من كون المستهدف من المبحث الفيلمي التطبيقي هو إنجاز يسهم بدوره فى الساحة التجريبية لسينما مصرية وعربية جديدة، أى بما لا يفصل التجربة عما هو مستهدف وما يعتمل فى الساحة الثقافية بعمومها. وهذا بالإضافة إلى ما تستلزمه محاولة الانطلاق من بريخت نفسه من إشكالية خاصة بدراسة ومبحث تجربته هو ذاتها.

وتامما كما يرى جون جاسنر، أنه «من بين كل»^(٩١) الاتجاهات المسرحية الحديثة فى الأزمنة الراهنة، فإن أعظمها جذبا للاهتمام فى المجالات الثقافية - الأكاديمية منها وغير الأكاديمية - هو المسرح المسمى « . ومن ناحية أخرى يشير فريدريك أوين - كأحد أهم شراح بريخت - بقوله : « لقد رحل برتولد بريخت عن عالمنا فى العام ١٩٥٦ م» . ومع هذا ، ها هو حاضرا اليوم فى العالم ، بأكثر مما كان وهو حى.. فمسرحياته تشغل مكانة هامة فى (الخزان) المسرحى لمئات المسارح فى العالم ، من طوكيو إلى ميلانو، ومن سان فرانسيسكو إلى موسكو. وهو فى البلدان الناطقة بالألمانية (شرقا وغربا) يأتى مباشرة بعد شكسبير وجوته وشيللر ، وهذا إذا أخذنا كمعيار لنا عدد المرات التى يقدم فيها ، وتبلغ أكثر من ألف مرة فى الموسم الواحد». وهكذا ومن نفس منطلق الحماس ورصد الحقائق يأتى قول عالم الجمال

(٩١) John Gassner : Directions in Modern Theatre and Drama p.278.

(٩١) أوين (فريدريك) : بريخت .. ص ٤١٩.

ببمشتز : « في يومنا هذا تلعب الأفكار الجمالية والتجارب الفنية^(٩٢) لبرتولد بريشت دورا ليس بالقليل . إن الفنان بروتولد بريشت لم يكن فقط شاعرا ورجل دراما ومؤلف نثر ومخرجاً ومؤسساً لأفضل مسرح معاصر، إنما كان أيضاً رجل نظرية بحث في القضايا العامة لعلم الجمال كما بحث في القضايا الخاصة لعلم جمال المسرح والدراما».

إن الشمولية التي احتوتها النظرية البريختية في مجال الفن ، إنما تطرح أرضية ثرية ؛ لبحث إمكانية تحقيقها جمالياً وتطبيقياً، ولكن على المستوى «التجريبي» في مجالات فنية أخرى غير المسرح الذي هو اهتمام بريشت. الأمر الذي يحدو بالكاتب المسرحي السويسري الشهير ماكس فريش (صديق بريشت) أن « .. يتصالح عما إذا لم يكن بالإمكان تطبيق^(٩٣) مبدأ التفريب (البريختي) على الرواية كذلك» - بل وما أكثر من أطلقوا هذا التساؤل ذاته حول السينما ، وعديدة هي التوجهات التجريبية التي حاولت ذلك عبر تطبيقات فن الفيلم وجماليته، حيث يبقى - وحتى الآن - أن المهم هو تلك الجانب التجريبي في محاولة البحث والتطبيق في هذا الصدد، أي ذات ما يقدم عليه المبحث الفيلمي للتجريبى موضوع إشكالية هذا البحث.

ولكن إذا كانت المسألة التجريبية - موضوع المبحث الفيلمي - تستهدف إسهامة تجديدية في حركة السينما المصرية والعربية، يتحتم التساؤل : ولكن لماذا التجديد عبر النظرية البريختية على وجه الخصوص؟

وبداية يلزم تصحيح التساؤل بأنه عن التجديد، لا عبر «النظرية البريختية» ، بل عبر «قضية بريختية»، طالما أن الأمر لا يتوقف عن الالتزام ببريشت ، بل إنه الاختلاف معه مثلما هو الاتفاق، أي أنه «إشكالية» يمثل بحثها الطريق إلى الجديد التجريبي : الكسر النسبي للإيهام السينمائي ، وهو المستهدف من المبحث الفيلمي الأساسي. ومع ذلك فهي إشكالية بريختية، أي أن بريشت - ونظريته - يبقى محور البحث عن التجديد ومن ثم يلزم الإجابة على نفس السؤال: لماذا التجديد عبر بريشت - ونظريته - على وجه التخصيص؟..

ولكى نتعرض للإجابة لابد من إشارة التأكيد والتوضيح أولاً - كما أسلفنا - أن المبحث إذا كان يرتبط في مآله بالنظرية البريختية، فهو إنما مجرد ارتباط «الانطلاق منها وليس الالتزام بها»، فحتى لو أن البحث انتهى إلى تقويض النظرية من أساسها، فإنه سيظل كذلك قد انطلق منها، ليتخطاها دون أن ينفيها لا تاريخياً ، ولا باعتبار أن نهايتها هي ذات خطوة البداية للانطلاق التجريبي لهذا البحث، وجل ما تلزم الإشارة إليه أن البحث لا يلتزم بالدفاع عن النظرية البريختية، وإنما يلتزم بالدفاع عن منطق محاولتها الثورية المتمردة على الدراما الأرسطية من خلال فهم محدد لوظيفة الفن ، وهو المنعطف التجريبي الذي أعطى للمحاولة البريختية تاريخيتها التي لا يمكن إنكارها بحال من الأحوال ، حتى ولو انتهى تقييمها باعتبارها - كانت - مجرد محاولة.. ومن ثم وبالمقابل، فإن السؤال : لماذا بريشت ؟ - إنما ينصب عليه باعتباره محاولة دون شرطية الالتزام بها، ولكن البريختية تظل ضرورة للانطلاق

(٩٢) بيشيتز (١) بريشت وعلم الجمال.. ربن السينما - ص ١٨٢.

(٩٣) أوبن (فرديك) : مصدر سابق ص ٢٤٦.

منها تجريبيا من حيث قناعة كاملة بذات منطلقها الذي منحها تاريخيتها .. الا وهو هدفها التوظيفي للفن باعتباره داعية تغيير ، في مقابل دراما التطهير الأرسطية باعتبارها أداة إبقاء لما هو عليه الحال -لذلك فيالمقابل- «واكى تقديراهمية الدور»^(٩٤) الذي قام به بريخت في مجال المسرح يجب أن نفهم طبيعة الدور للخطير الذي يقوم به الاندماج في المسرحية والفنون المرتبطة بها في السينما والتلفزيون- ذلك أن بريخت يمثل مواجهة خطيرة لما هو قائم، ودراسته وانطلاق البحث منه لا يعنى بحثه لذاته او مجرد السعى إلى تطبيقاته الحميدة، وإنما توجه الالتفات إلى دراسة هذا القائم الذي يواجهه، أى دراما التطهير وموقفها التوظيفي من الناحية الاجتماعية.

لذلك لم يكن هناك مفر أمام الباحث - عن التجديد- من التعرض لبريخت، طالما باتت وظيفة الفن هي كونه نقطة للانطلاق في المجتمع ، فمن « المعروف أن بريخت كأي^(٩٥) ظاهرة حضارية ثقافية فنية بارزة ، كان ولا يزال موضع نقاش وخلاف شديد بين مفسريه».

«وإذا كان بريخت يبدو متطرفا إلى حد ما في رسمه^(٩٦) لخط التقسيم الواضح بين (العقلاني) و(العاطفي) ، وإذا كان ينظر بمثل هذا الغضب إلى «التماهي» (التعاطف) علينا ألا ننسى أنه يكتب في ألمانيا؛ حيث كانت مختلف تجليات ذلك الاتجاه قد طبعت بإبهاام رهيب وبملاحم بالغة السوء، هذا ما يقوله فريدريك أوين وكأنه يمدنا بالخيط الذي يضع تحفظا على النظرية البريختية من منطلق موقف بريخت ذاته وهو على قمة ممارساته وتجربياته، بصرف النظر عن الأسباب والتي هي مهمة بحثنا أكثر من الاعتماد على مجرد الاجتهادات .. المهم هو ما يرصده أوين عن بريخت القائل إن «رفض التماهي لا يعود في جذوره إلى رفض الشعور، ولايسير في هذا الاتجاه».

كيف إذن والأمر يبدو في مجمله وكأنه يقرب النظرية البريختية رأسا على عقب، إن لم يكن لدى البعض وكأنه يلغيها؟..

وفي صفحة سابقة، كان أوين يحاول مجتهدا عن بريخت أن يشرح ذلك «فالداء الموجه إلى الشعور، بإمكانه أن يمثل في مرحلة معينة، مطلباً اجتماعياً ضرورياً وإيجابياً، أما في مرحلة أخرى - إذ اتخذ الشكل البدائي والغريزي، «واللاعقلاني» - فإنه يكون ذا وجه بالغ السوء . فازدواجية القلب والعقل، مهما كانت مصطنعة ، تغطي كما كبيرا من الظواهر الممكنة ، ابتداء من صرخة الرومانطيقية الانكليزية القيمة اجتماعيا ، حتى حمامات الدم النازية».

ولا يبدو مثل هذا الشرح إلا نوعا من التبرير، بينما نرى التعديل ذاته في النظرية نوعا من الوقوف على حقيقة في تقييم التجربة ومحاولة لتخطيها دون التمكن من الحل، بدليل أن أوين نفسه ينهي مقولاته الشارحة:

«أما التاريخ الاجتماعي الحقيقي لـ(الشعور) ، ومواقفه وتجاريه، فإنه بحاجة يعد لمن يكتبه.

(٩٤) فؤاد دواردة : مسرح القويين ص ١٤٩.

(٩٥) د. جميل نصيف : مقامة وهوامش نظرية المسرح للحمى لبريخت ص ٥.

(٩٦) أوين (فريدريك) : مصدر سابق ص ١٦١.

وبريخت لم يتم إلا بالخطوة الأولى.

وهكذا يصبح التسليم بالإشكالية في صورة أن بريخت لم يتم إلا بالخطوة الأولى ، ولكنه النداء للخطوة الثانية ، والتي ينظر إليها بحثنا في صورة «البحث عن البديل» طالما أن المسألة تصل إلى حد «الإشكالية».

وعند هذا الحد من التقديم يمكن الإجمال في الإشارة إلى أنه ثمة إشكالية خلال التجريب بالانطلاق من النظرية البريختية ، تنشأ متخذة شقين:

الأول: شق خاص بدراسة التجربة البريختية ذاتها.

والثاني: شق خاص بالانطلاق منها باعتبارها تجربة غريبة، أي أنه الشق الخاص برفض التجربة البريختية.

هذا وعند التعرض للشق الخاص بدراسة أو بحث التجربة البريختية فإنه ما سوف يتعلق بموضوعين:

(أ) ما تثيره التجربة البريختية من إرباك نظري.

(ب) وإشكالية منهج البحث في هذه التجربة البريختية.

وأما ما أثاره مجرد الولوج في هذا المبحث الفيلمي التطبيقي من إشكاليات ، فهو موضوع البحث هنا .

أما المساهمة النظرية والتجريبية للمبحث الفيلمي التجريبي ، في نشاط وحركة السينما المصرية ، فلا تنفصل بحال من ملاحقة السينما العالمية ذاتها، والاتضمام إلى ركب محاولاتها النظرية والتجريبية ، إلا أنها قبل كل شيء - هذه الإسهامة - هي عملية توجه أساسي نحو الانطلاقة الحضارية التي تتيح للإنسان المصري إنسانيته في مجتمع يتخلص من استلابه (اغترابه) . وإلا باتت محاولات التجديد والتطوير في السينما المصرية مجرد دوران في حلقة مفرغة، إن أفرزت شيئا فهو الزيادة في حدة الاستلاب ومعاناته، ولهذا كان اختيار موضوع المبحث وتوجهاته نابعة من موقف اجتماعي من ناحية ، ومن واقع حركتنا في السينما المصرية ذاتها من ناحية أخرى ، فلم يكن تعالينا عليها في محاولة لمجرد الخروج إلى ما هو أشمل منها حيث نشاطات السينما العالمية المعاصرة - تنظيرا وتطبيقا - ولا هو كان ترفا فلسفيا أو ثقافيا ينشأ من فراغ ، وإنما هو يبدأ بالفعل من واقع وجودنا وتفاعلنا الاجتماعي في حركة السينما المصرية ذاتها، مستهدفين بالبحث العلمي الخلاق، الانطلاق إلى أفاق التطور والتجديد المستمرين ، حيث تعود للإنسان إنسانيته متخلصا من رابة استلابه.

وهكذا ، يبدأ موضوع البحث هنا « لنتهاء » من تجريبية فيلمية ذات نهج خاص ، بعد أن تم إنجازها بالبحث التنظيري « المسبق » على التنفيذ السينمائي ، عبر فيلمين كتبهما وأخرجهما الباحث منذ النصف الثاني للستينيات.

إن:

عبر كون الفن/الفيلم «عالم افتراضيا» وفي إطار دور وظيفي للفيلم، يطرح البحث تصورا جماليا لسينما جديدة تتلافى وتتقى مفهوم « الواقعية » المفترضة قسرا، كما يطرح البحث

التقنية التجريبية «الممكنة» إبداعا في تحقيق النفس، أى عبر تحديد موقف تقنى من موضوع «الإيهام». ومن هنا تجيء مسألة معالجة «الإشكالية البريختية» باعتبارها إشكالية فى كلا الجانبين : وظيفة الفن ، والدور التقنى «للإيهام» فى سبيل تحقق هذه الوظيفة ، وبالتالي يتم الانتقال إلى حل الإشكالية عبر بديل تجريبي مقترح، وحيث الإضافة الاصطلاحية لسمى «النسبية» إلى مفهوم «كسر الإيهام السينمائى» وبما هو تعبير عن المنحنى التجريبي الذى ينتهى إليه هذا المبحث بالتطبيق، بعد أن احتوت التجربة على نموذج لسبق النظرية على الإبداع الفيلمي (وهو النموذج الذى يمثل واحدة من أهم إشكاليات المبحث).

هذا وإن كان المبحث قد استلهم التجديد فى تجريبيته المقترحة انطلاقا من الملمعية فى مجال تجريبي آخر هو المسرح ، فقد تم ذلك عبر ما توصل إليه من رصد الإمكانيات المتوفرة للإيهام السينمائى فيما اعتبره «خاصية الإيهام بخلق الحركة السينمائية» أى أنها هى التى بها أمكن محاولة تخطى محاولة بريخت المسرحية بتعديل إضافة وتطوير نحو بديل تجريبي اصطلاح المبحث على تسميته «الكسر النسبي للإيهام السينمائى».

وذلك بعد مرور المبحث بثلاث مراحل متتالية من التفكير النظرى:

١- الالتقاء مع بريخت فى نظرتة لوظيفة الفن ، وفى نقده الموجه إلى الدراما الأرسطية وبنائها بوظيفته التطهيرية التى تتنافى مع الوظيفة التى لارتها للفن.

٢- ورغم هذا الالتقاء ، فثمة اختلاف مع الحل الذى أوجده بريخت بديلا عن الدراما الأرسطية عندما تصور أنه - هذا الحل البريختى - يحقق وظيفة الفن التى يتبناها ، رغم الخطأ الذى يكشفه منهجه الديالكتي نفسه ، حيث:

- يفرض واقع « الانحياز » وجوده على المتفرج رغم أقصى محاولات كسر الإيهام التفرج (البريختى).

- وإن كان كذلك - وبالمقابل - سيظل المتفرج مجرد متفرج وواع دائما بأنه إزاء مجرد عالم افتراضى رغم أقصى محاولات إبعاده (فى حالة الدراما الأرسطية).

٣- ومن ثم تكون المرحلة الثالثة هى البديل التجريبي المفترض نظريا تمت عنوان الكسر النسبي «للإيهام السينمائى» ، والذى يقدم معالجه استنادا على حيثيات اختلافه مع الحل البريختى من ناحية ، ومن ناحية أخرى بالاعتماد على ما أسماه «خاصية الإيهام بخلق الحركة السينمائية والقائمة على مقولة مفادها: أن فى الفيلم السينمائى لا شئ يتحرك إلا «آلة وتروس» الصور المتحركة، ومن ثم فقد تم صياغة بناء سينمائى للكسر النسبي للإيهام قائما على هذه الحقيقة.

الموضوع التجريبي: الكسر النسبي للإيهام السينمائى:

ربما أن هذا البديل التجريبي، إذا ما نظر إليه بمجرد الانطباع الأولى الناتج عن ذلك الطرح النظرى المبسط، لتبادر إلى الذهن أنه واحد - أو حتى إضافة عديدة - ضمن مجموعة

«التنويرات» التطبيقية بالسينما على^(٩٧) النظرية البريختية ، كما تشير إليها الأبحاث الحديثة مبتدئة بالسينمائي الروسي ميخائيل كين (الذي ظل مغمورا ذكر دوره التاريخي حتى بداية السبعينيات) وعبر تأثره بالمسرحي مايرهولد (الذي أصبح يمثل التجذير الأصلي للنظرية^(٩٨) البريختية) ومرورا بآيزنشتين وفيرتوف ، بل وشابلن حتى جودار وستراوب وكريس ماركو وماكافييف .. الخ.. ولكن ومهما كانت تنويريات أعمالهم التي أرست بحد ذاتها توجهات متباينة تماما إلا أنها . وتبعا لبعض التفسيرات النقدية والأبحاث الحديثة -إنما تقوم على أساس واحد هو النظرية الملحمية في صياغتها البريختية، أما ما يجدر التنويه له عن البديل التجريبي السينمائي المطروح هنا، هو أنه يتعامل بالتعديل - من الأساس - مع صياغة النظرية البريختية ذاتها، لينطلق من تعديلها مجرد انطلاق دون أن يكون مجرد محاولة في اتجاه تجريب معادل سينمائي لصياغتها النظرية كما هي.

ذلك هو ما سبق التنويه له من أن كسر الإيهام في هذا البديل التجريبي يختلف عنه عن بريخت بحيث يبنى المبحث نظريته على الحقيقة التي مؤداها - في تبسيط مرة أخرى- أن المتفرج في صالة العرض مهما بلغت درجة محاولات إيهامه وإعماجه في الحياة التي يعرضها العمل الفني عليه، إلا أنه يظل طوال الوقت محتفظا بنسبة من الوعي بأنه حيال «مجرد عرض فني».. وهي نفس الحقيقة التي يرد بها المبحث على حل بريخت الملحمي ، ذلك الحل الذي يصطدم بواقع هام ، و هو أنه - بالمقابل - مهما بلغت درجة ما أسماه بريخت «التفريب» في العمل الفني بهدف كسر الإيهام عند المتفرج ، إلا أنه - أي المتفرج - لا بد في النهاية وأن يتعامل مع الحياة المعروضة أمامه بدرجة أو بأخرى من توحيد الأحاسيس ، أي باستفراق في «الإيهام» رغم «التفريب» ، ذلك بعد أن يتحول هذا العالم «المفرب» إلى عالم فني مفترض أي مقبول عبر فرضيته الفنية هذه باعتبار مجرد «واقع فني».

فإذا كان المتفرج يستقبل العرض التمثيلي منذ لحظاته الأولى وهو محتفظ في داخله بدرجة أو بأخرى من الوعي تنبيه دائما بأنه حيال «مجرد عرض» يحاكي الواقع، وأنه ليس الواقع نفسه فإنه، بالتالي، ومن وجهة أخرى، يكون مستعدا - ومنذ اللحظة الأولى أيضا- للتعامل مع مثل هذه المحاكاة للواقع باعتبارها الواقع ، أي باختصار إنها جدلية وحدة الاضداد في أعماق المتفرج، والتي تجمع بين وعيه بأنه حيال عرض تمثيلي يحاكي الواقع وبين رغبته في معايشة هذه المحاكاة باعتبارها الواقع نفسه، وجدلية التناقض هذه ، هي التي تسم المتفرج بالطبيعة الخاصة التي تسمح بمختلف أنواع التأثير فيه، سواء كانت بتغليب هذا النقيض على ذلك، أو العكس، ولكن ما لا يمكن نفيه إطلاقا هو حتمية وجود هذا التناقض، أو التفكير بوجود جانب من شقيه دون الآخر، وتلك هي مشكلة التفكير الذي شاب افتراضات بريخت، من حيث حله النظري المفترض، ومن حيث الأثر الفعلي عند التطبيق من ناحية أخرى، إذ

(٩٧) Walsh, Martin : The Brechtian Aspect of Radical Cinema., pp. 129-131.

(٩٨) بصدد التعرف على ما ير هولد ينظر مايرهولد (ف) : العروض المسرحية الشعبية - ترجمة د. فوزي فهمي + كذلك مايرهولد (ميسرولد) : في الفن المسرحي - ترجمة شريف شاكر + أيضا ستروليسكي (زيتفوس) : المسرح والبحث عن تقنية جديدة.

أصبح افتراضه بالتفريب طريقا أو وسيلة لفصل المتفرج عن الاندماج في العرض ، من أجل تعامله بالذهن المتفرج فقط حيال العرض، بمثابة انكار لجذلية التناقض المحتسب الموجود في أعماق أى متفرج ، ومن ثم كانت الهوة بين النظرية والتطبيق في مقترحات بريخت ، وإن كانت مغالطة في النظرية الديالكتية ذاتها أكثر منها هوة بين هذه النظرية وتطبيقها أو- وهذا هو المقصود - واقعها عند التعامل المباشر مع المتفرج ، إذ تجرى النتيجة الفعلية دائما، وقد اندمج هذا المتفرج مع شخوص العرض التمثيلي حتى في أقصى حالات التفريب، وفي أبعد أشكال التجريد التي تستخدم بهدف التفريب أيضا عند تقديم المحيط بهذه الشخصيات ، ذلك أن الافتراض الواعي المسبق لدى المتفرج - ومن قبل نهاية إلى المسرح ، أو السينما - هو افتراض موجود دائما ، ومن ثم فهو يعمل عمله في كل الحالات ، وحيال كل أشكال الاتجاهات الفنية في الإخراج ، ففي أقصى محاولات الإخراج الفني لاندماج المتفرج في عالم يقترب من الواقع ، يكون المتفرج متنبها دائما بأنه حيال مجرد عرض فني ، لا يعدو كونه « محاكاة لهذا الواقع ، وإلا كان من الممكن أن تتحول صالات العرض إلى عالم من الاضطراب والفوضى؛ نتيجة لربود الفعل الإيجابية التي يمكن أن تصدر من المتفرجين حيال ممثلي أدوار الشخصيات الشريرة، أو حتى لمجرد إنقاذ البطل المتعاطفين معه وجدانيا من المأزق التي يتعرض لها ، وهو بالطبع عكس ما يحدث تماما. وكذلك فإنه بالمقابل ، إذ ما وجد المتفرج نفسه حيال أقصى حالات التفريب (أو حتى التجريد) للعالم الفني المعروض أمامه ، فإن نفس الافتراض المسبق -الذي لعب دوره في حالة الواقعيين - يظل موجودا؛ ليلعب دوره في هذه الحالة المعاكسة، أي لينبه المتفرج بأنه حيال مجرد «محاكاة للواقع » وبالتالي فعليه أن يتقبلها باعتبارها «افتراضا فنيا» وتكون النتيجة في هذه الحالة ، هي تقبل المتفرج لهذا العالم المغترب ، ولكن باعتباره مفترضا فنيا، دون أن ينكر عليه كينونته الخاصة كعالم قائم بذاته ، ومن ثم يبدأ الاندماج مع شخوصه وصراعاتهم وأفكارهم ، تماما مثلما سبق وتعامل مع شخوص وصراعات العالم الفني الأول الذي يحاول على العكس - الاقتراب من شكل واقع الحياة ، حيث يجمع ما بين الاتجاهين - وما يتواتر بينهما من مختلف الاتجاهات - انهما مجرد « عالم فني » ولا يفرق بينهما إلا شكل هذا العالم ورؤيته الفلسفية الخاصة لعالم الحقيقة.

هكذا انن يمكن الوقوف على الخطأ النظري- ومن ثم التطبيقي - الذي جاء في مقترح بريخت، وإلا لأصبح من السهل علينا أن نصنف العديد من الأفلام الهولايوية التي تقدم عالما غريبا علينا ضمن قائمة الأعمال البريختية التي تستهدف التفريب طريقا لتحقيق التعامل بالذهن ، وهو ما لا يحدث في الواقع مع أفلام تجرى أحداثها في الفضاء الكوني بكل تجنيحاته الخيالية، ولا حيال شخوص يتم تنكرهم بأعلى مستويات حرفية الماكياج عندما يصبحون مثلا برؤوس حيوانات أو أجساد أميين، وكل ما شابه من هذه الأفلام التي تخصصت هوليود في تقديمها لإشباع حاجات نفسية لدى الجماهير ، وتحقق بإنجازها أقصى درجات التطرف المضاد - من الناحية الوظيفية للفن- لما يطالب به بريخت نفسه.

إن بريخت ينظر إلى المتفرج «أنه يلقى كمراقباً»^(٩٩)، وكناقد للفعل الذي يجري أمام عينيه، لذا من الضروري أن يبقى خارجاً.

ولكن - مرة أخرى - يبقى التصور بإمكان بقاءه «خارجاً كلياً» أمراً متناقضاً مع الجدل الذي يحمله معه ضمن بنود اتفاق العقد العرفي المسبق (جدل الإيهامي واللا إيهامي). وعلى سبيل المثال، فإن بريخت عندما يرى أن إحاطة المتفرج علماً «بالنهاية» منذ بداية العرض الفني، فهو يفترض أنه أمر كفيل بتحرر الجمهور من القلق كأن يقال «وقد قللت المسرحية التوتر»^(١٠٠) والقلق إلى الحد الأدنى، لأن الجمهور يعلم في مقدمة المسرحية بموت لومومبا، فتغدو المسرحية توضيحاً للحادثة؛ لكي يتمكن الجمهور من التأمل في أسباب ذلك. فإن مثل هذه الفرضية تصطدم بواقع تطبيقي خلال أعمال فنية درامية حققت كل القلق والتوتر والانفعالات بل و«التطهير» رغم العلم المسبق - ليس فقط - بالنهاية بل وبمسار الأحداث كذلك، وإلا فلماذا الحديث عن «التطهير» في المسرح الإغريقي بينما كل أعماله معروفة سلفاً لدى الجمهور الأثيني، وفي أشعار هوميروس بالإلياذة والأوديسة؟.. كيف يتحقق النجاح الجماهيري لمخرج وسيلته «التشويق والترقب» في فيلم عن محاولة اغتيال شارل ديغول، وكل هذه الجماهير تعلم سلفاً أن ديغول مات ميتة طبيعية وأنه لم يتم اغتياله؟ بل كذلك كيف يتم تفسير معاودة المتفرج الواحد أكثر من مرة لمشاهدة عمل درامي (سينمائي أو مسرحي)، رغم أن هذا المتفرج قد اكتشف منذ أول مشاهدة كل أسرار لعبة التشويق في هذا الفيلم أو المسرحية؟..

فإذا ما قبل - إزاء عمل بريختي - بإخبار الجمهور، ومنذ البداية: أن ما يشاهده ليس واقعاً. فإنه يجب فهم ذلك على أنه «تذكرة» للمشاهد وليس خلقاً لهذا الوعي من عدم، وبما يتوجب فهمه على أنه رفع لدرجة وعي موجهة سلفاً لدى المشاهد منذ قدومه إلى العرض الفني ومتواصلة مع بدئه واستمراره. لهذا فإنه عندما تكون الصياغة البريختية هي: «المسرح وهم»، ويجب أن يبقى الجمهور واعياً هذه الحقيقة،^(١٠١) فإن - بالفعل - ثمة توجهاً فنياً مبنياً على حقيقة، ولكنه يظل منقوصاً ما لم يحدد هذا الوجوب، بأنه مجرد تحكم في الدرجة وليس خلقاً للحقيقة التي هي موجودة حتماً طالما وجد عرض فني.. ومن هنا فإن الفرض البريختي بإمكانية تحويل المتفرج إلى مجرد «مراقب» بما هو وعي بوهمية المسرح، هو فرض ممكن التحقق فقط في اللحظة الأولى لكسر الإيهام، فإذا لم يؤخذ على أنه مجرد رفع لدرجة هذا الوعي سوف يؤدي بعد ذلك إلى افتراض خاطئ في التتابع التالي من العرض الفني مؤداه: أن المتفرج يمكن بقاءه «مراقباً» وهو ما تنفيه حقيقة أن الفن «عالم افتراضي» يقضي بأن ما تم اعتباره من قبل مكسور الإيهام سرعان ما يصبح «إيهامياً» (وإن كان مقروناً باللا إيهامية

(٩٩) أوهن (فريدريك): بريخت... - ص ١٥٠.

(١٠٠) حياة جاسم محمد «البرلمان الشعبية في مصر» ١٩٦٠ - ١٩٧٠ - ص ٨١ - عالم الفكر - للجان الخامس عشر - العدد الأول -

أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٤ - إصدار وزارة الإعلام في الكويت.

(١٠١) المصدر نفسه.

التي تستمر في هذه الحالة- رغم الافتراض المتصور خطأ- فتثبت إيهاميتها رغم أي استمرارية لوسائل التفريق). (انظر البديل التجريبي للبحث تجنباً لهذا الافتراض الخاطي أو انطلاقاً صحيحاً من الحقيقة).

وبالمجمل فإنه لا يمكن القول بتصوير المتفرج مجرد «مراقب» عبر حالة من التواصل بهذه المراقبة، لأنها حالة تتحقق فقط في العروض التي لا تمتلك قدرات الفن، والتي اعتاد الجمهور وصفها بالملل، ذلك أنها لا يمكن- هذه الحالة- أن تتوقف عند مجرد «المراقبة» بل هي، بسبب هذا الافتقاد للقدرة الفنية، لا بد وأن تصبح حالة من رفض العرض ذاته، على عكس الحالة البريختية التي تمتلك قدرات فنية وجمالية بالفعل، ولكن لكونها مقرونة بفرضية خاطئة فإن ناتجها الوحيد هو التحول إلى «إيهامية» داخل طبيعة العمل الفني باعتباره (عالماً افتراضياً)، ومن ثم فهي أعمال فنية في غير ما افترض توظيفها من أجله، ولكن دون سقوطها في حالات رفض العرض ذاته.. وهي التفرقة التي لا بد من التركيز عليها بوضوح عند التصدي لمثل هذا النقد للبريختية، بحيث لا يمكن تصور البحث في تناقضاتها نفياً للتجربة البريختية من حلبة «الفن» وإنما هو بحث عن التناقض مع وظيفة مفترضة لفن هذا التوجه البريختي، حيث هو تناقض يبقيا ضمن الفن الذي ثارت عليه وظيفيا.

وخلاصة الانتقادة التي يمكن توجيهها إلى نظرية بريخت هي في كونه: ينظر إلى المتفرج أنه «يصل إلى المسرح، الأوالية التي تتبع له»^(١٠٢) التفكير، فبينما أن هذا صحيح ويتفق مع رصدنا لعنصر «اللا إيهامي» إلا أن تصور بريخت يذهب إلى أن المتفرج، «يحافظ على تلك الأوالية كما هي». بينما أن جدل الواقع يحض التصور بإمكانية «المحافظة» على تلك الأوالية كما هي، رغم التسليم بأنه «يحملها» معه إلى المسرح، فتلك طبيعة هذا الكائن البشري الاجتماعي لدى وصوله بالفعل إلى صالة العرض محملاً باتفاق العقد العرفي المسبق.

ومن جدلية هذا التناقض الذي يقف عليه المبحث، يحاول الوصول إلى تحقق كسر الإيهام بتجريبية تنفادي الاصطدام بواقع التلقى الفعلي لدى المتفرج والقائم على ما يشبه العرف أو التعاقد بينه وبين العمل الفني بأنه «سوف يتلقاه هكذا بما هو مجرد عمل فني، ومن ثم فتفريبه سوف يصبح مقبولا بالافتراض الناتج عن هذا التعاقد، كما أن إيهامه كذلك مقبول بذات الافتراض، وإن يلغى أحد العنصرين «الإيهام - التفريق» العنصر الآخر، طالما بقي هذا العرف التعاقدى.

هذا.. ولكن المحاولة التجريبية المبنية في هذا الاتجاه تبقى مستهدفة الوصول إلى نفس هدف بريخت في توظيفه للفن وفي نقده لدراما التطهير الأرسطية، ولكن - كما سبق الذكر - بالاختلاف في الحل، إذ يجد المبحث حله التجريبي السينمائي لهذا التناقض البريختي (الإشكالية البريختية) عبر تقنية جدلية تعكس ذات الجدل في تكوين التلقى للعمل الفني، ما بين اللحظات المفرقة في الأحاسيس والانفعالات، وبين لحظات التعامل مع المتفرج بالذهن الخالص، أي من خلال الكسر النسبي للوقت للإيهام.. هذا الإيهام المتجسد في تلك اللحظات

(١٠٢) أرين (فريدريك): مصدر سابق.

الاتفعالية كذلك.

ومن الناحية النظرية، يكاد فريدريك أوين أن يمسك خيطا يقترب مما يحاول البحث الوصول إليه، ولكنه لا يتعدى مجرد «إس» المسألة بدون أن يتعمق جذورها. وتلتقط منه مساسه لهذا الخيط في معرض حديثه عن عدم تمكن بريخت من الوصول إلى نوع من المصالحة الجذرية بين مسرحه ومسرح ستانيسلافسكي، ذلك عندما يعلق أوين على ذلك برأيه الخاص طارحاً تساؤلاً بخصوص مسألة «التماهي»: «أو ليس ثمة في الأمر هنا مسألة درجة؟» (١٠٢).

فما أن يركز أوين القضية باعتبارها «مسألة درجة» حتى يبدو قريباً من موقف البحث، رغم مروره السريع جداً على هذه النقطة والتي تتضح من جملة البسيطة عن كون بريخت ينظر إلى التماهي وقد تصوره «إلى درجة» (١٠٤) يصبح معها (تماهياً كلياً). وهي الدرجة التي تجعله متأكداً من أن الأمر ينتهي «بالمفترج» (١٠٥) إلى تبني مواقف ودور الشخصية التي تقدم له على الخشبة، عاطفياً ونفسانياً، وذلك على حساب فهمه الشامل للقوى التي تفعل في عالم الشخصية...؟

وذلك إذن هو الموضوع الذي يمثل توجه البحث الفيلمي من الناحية النظرية، ولكن كذلك دون أن يتوقف عند مجرد التنظير له، بل يتعداه إلى مرحلة «التطبيق التجريبي» كجزء لا ينفصل عن البحث برمته، بل إنه مستهدفه الأساسي، ليتم هذا التطبيق على فيلمين تجريبيين هما: «ثورة المكن» (١٠) (قائلاً) (١٠٦) من نوع القصيد السينمائي عام ١٩٦٧) وكذلك فيلم «حكاية الأصل والصورة في إخراج قصة نجيب محفوظ المسماه صورة» (٦٠ دقيقة - الجزء الثالث، والأكبر من (١٠٧) الفيلم الروائي «صور متنوعة عام ١٩٦٩).. وهما الفيلمان اللذان قام الباحث بكتابة السيناريو لهما ثم اخراجهما، بعد أن أسبقهما بمرحلة البحث النظري فيما تنوى التجربة الإبداعية ذاتها تجربته تطبيقياً. هذا ورغم التركيز على هذين الفيلمين، إلا أن الباحث لم يقتصر عليهما، إذ أن هناك العديد من التجارب التي تعتبر تطبيقاً لهذا البحث النظري ولكنها متوقفة عند مجرد مرحلة صياغة السيناريو والمخطوطات الورقية دون أن تصل إلى حلبة التنفيذ الفيلمي - لأسباب لا مجال للخوض فيها - ولكنها ومع ذلك تمثل تطبيقاً تجريبياً يفيد البحث في مستخلصاته.

أما من حيث الممارسة الفعلية للبحث الفيلمي، وحتى تكتمل مهمة البحث في التقليل والإثبات (وهي مهمة عملية ولاشك)، فقد كان يلزم - بما هو مشكلة التصدي بالتقليل ضد أي احتمال للاتهام، كمثل الذي وجّه إلى بريخت، باعتباره قد «ابتكر نظريته لمجرد أن يبرر إنتاجه

(١٠٢) المصدر نفسه: ص ٤١٠.

(١٠٤) المصدر نفسه: ص ٤١١، ٤١٢.

(١٠٥) المصدر نفسه: ص ٤١١.

(١٠٦) ينظر سمير فريد: القلام المصرية القصيرة + كذلك عبدالوهاب الشرقاوي: القلم للتسجيل في مصر بين الرواد والجدد.

أيضاً فوزى سليمان: ندوة مجلة السينما.. السينما التسجيلية في مصر.

(١٠٧) ينظر عبدالوهاب الشرقاوي: رؤية جديدة السينما المصرية يقدمها ثلاثة من المخرجين الشباب.

الشعري أو الدرامي^(١٠٨) الهابط أو الذي لم يكن يبدو متلائما مع العرف..- خاصة وأن تجربة المبحث الفيلمي من ناحيتها التطبيقية في فيلم سينمائي (الجزء الثالث من «صور ممنوعة»)، قد تعرضت في معظم أحيان عرضها لمثل هذا النقد الجارح صراحة، وينفس الموصفات التي أنهم بها يريخت، الأمر الذي قد يسمع بتوجيه تهمة ابتكار هذا البحث من باب التنظير المقتعل؛ بهدف التبرير فقط ولكن ها هنا يصبح الإثبات برصد سبق الاعلان عن النظرية، مع ثبت التاريخ الأقدم لهذا الإعلان، هو للرد الوحيد والحاسم لفلق مثل هذا الباب الذي يمثل مشكلة ولاشك:

من الناحية التاريخية، ولتوثيق التزام الباحث بما هو مقدم عليه بحثا من ناحية، ولتوثيق سبق النظرية موضوع المبحث الفيلمي التجريبي من ناحية أخرى، نجد لزاما إيراد مقتطف - مع التطويل لأغراض التدليل والتوثيق - من التحقيق الصحفي الذي أجراه عبدالوهاب الشرقاوي مع - الباحث^(١٠٩) - مخرج الجزء الثالث من فيلم «صور ممنوعة» (والمسمى «الأيض والأسود» حينذاك)، والمنشور بالعدد رقم ١٢ من مجلة «السينما» القاهرة، والمؤرخ نوفمبر ١٩٦٩، فهو تاريخ - على سبقه عن صياغة هذا البحث - مرتبط بتاريخ بدء تصوير الفيلم الذي كان في أواخر أغسطس ١٩٦٩، كما يقر بذلك كاتب التحقيق في تقديم الموضوع عندما يقول: «وفي استوديو الأهرام كان لقائي معه أثناء إخراج^(١١٠) الجزء الثالث من فيلم (الأيض والأسود) - إذن فقد كان التفكير المنشور حينذاك مصاحبا لإعداد التجربة ذاتها، وليس محاولة إلباس مفاهيم نقدية لاحقة بالعمل، وهو ما يتضح من ختام الحديث ذاته وهذا نصه:

«وفي ختام حديث مذكور ثابت يقول : إنني أطلب من كل زملائي^(١١١) الانتظام والتنظيم في عمل البحوث والدراسات العلمية للتعرف على التناقضات الفنية القديمة.. من أجل الوصول بهذه الدراسات إلى التعرف على الجديد الذي يمكننا أن نقدمه؛ حتى نحقق الآمال المعلقة علينا من الجماهير ومن المثقفين والنقاد... - هذا ومن ناحية أخرى فقد كان ثمة سؤال مباشر: «ما هي التجارب التي تقدمها في هذا الفيلم؟» - وكانت الإجابة:

«لقد جاء العنصر التجريبي الذي أحاوله في هذا الفيلم، نتيجة^(١١٢) لدراسة طويلة استمرت عدة سنوات وكان عنوانها (البحث عن السينما.. نحو سينما جديدة) وقد كانت بالنسبة لي بمثابة «رسالة الماجستير».. وفيها كنت أحاول الوقوف على شيء بتحديد نظري أولا وهو ما أعتقد أنني وفقت إليه.. وكانت المرحلة الثانية هي مرحلة التطبيق حيث أجريت ذلك على سيناريو فيلم طويل بعنوان (حببي حبيبي.. للعالم يطلب إجازة) ونظمت مدة طويلة أنتظر

(١٠٨) أوبن (فريريك): يريخت... - ص ١٤٥.

(١٠٩) عبدالوهاب الشرقاوي: مصدر سابق.

(١١٠) المصدر نفسه - ص ١٠٣.

(١١١) المصدر نفسه - ص ١٠٦.

(١١٢) المصدر نفسه - ص ١٠٤.

الفرصة لخروج هذا العمل التجريبي إلى حيز الوجود.. ولكنني لم أتمكن من ذلك إلى أن حدث أن عرض على الزميل رافت الميحي سيناريو قصة نجيب محفوظ (صورة) وعندما قمت بدراسة العمل وجدت فرصة سانحة لتجربة هذا الشكل الجديد.. فالموضوع يسمح بذلك.. كما أن كون التجربة محصوراً في مجرد «ثلاث» فيلم يسمح بعنصر للمخاطرة التجريبية لاختيار هذا الشكل من خلال العمل الكبير: (الجمهور)، ثم يمكنني الإقبال على تقديم التجربة في فيلم كبير.. أما عن اتجاه وطبيعة التجربة نفسها فهو ما يطول الحديث فيه.. نظراً لما تقتضيه من التحليلات النظرية والعملية.. إلا أن موجزاً بسيطاً قد يلقي الضوء على الأرضية التي تشكل أساس هذه التجربة..

ومن الناحية التطبيقية لتحقيق الكسر النسبي للإيهام السينمائي في تجربة «صور ممنوعة»، فقد جاء تحديدها بالشرح المسبق أثناء التصوير على لسان الباحث- مخرج وكاتب الفيلم:

«في هذا الفيلم أحاول أسلوباً يستخدم أساسه من منبعين^(١١٣) أساسيين:

١- الاتجاه المسمى بـ «سينما الحقيقة» من ناحية.

٢- ومن ناحية أخرى تستند التجربة على بعض الأسس النظرية التي أرساها بريخت فيما يسمى بالمسرح الملحمي. ومن خلال هذا أحاول تجربتي التي تركزت في إشراك الجمهور المتفرج بحالة السينما في بحث وتحقيق مشكلة الفيلم نفسه.. بل إن الجمهور نفسه يشترك مع هيئة العاملين بالفيلم.. وهذا هو المحور الذي يدور حوله أسلوب الإخراج السينمائي في هذه التجربة..

١- فإن ثمة حواراً متبادلاً وصريحاً ومباشراً بين الجمهور المتفرج والشاشة.

٢- كما أنه عندما يختفي هذا الحوار يجد الجمهور نفسه ممثلاً على الشاشة بالكاميرا نفسها تبحث وتنقب.. تتجول باحثة عن القاتل، وقد اتخذت في حركتها شكلاً يمكن تسميته - إذا جازت التسمية - (الكاميرا الصحفيينمائية) وتستمر الكاميرا في تجوالها؛ بحثاً عن القاتل، وفي طريقها تكشف دائماً عن تناقضات هذا المجتمع الذي عاشته القتيلة والذي أقرت تقارير البوابيس أن للقاتل مازال يختبئ فيه وإن كان الأمر كذلك، فإن هذا لا يعني أنني أقدم فيلماً بأسلوب (سينما الحقيقة) أو أنني أقدم (مسرح بريخت) على الشاشة، وإنما المسألة هي الاستفادة ببعض العناصر التي استنتجتها من الاتجاهين.. ثم الامتداد بها إلى حيث تحقيق شيء جديد..

فبالنسبة لـ «سينما الحقيقة» أخذت عنها اكتشافاتها لحقيقة علمية وهي: أن (عنصر الإيهام) بالنسبة للمتفرج في صالة العرض لا يمثل إلا نسبة محدودة من شعور المتفرج.. فهناك نسبة أخرى تقابلها هي وعيه التام دائماً وباستمرار أثناء العرض بأنه في صالة عرض، مهما كانت

(١١٣) المصدر نفسه.

قدرة وبرجة استدراج المتفرج إلى داخل الحياة المعروضة أمامه.. كل ما فى المسألة هو اختلاف النسبة بين (الإيهام).. فأصبح المتفرج يتابع الفيلم طوال الوقت، وهو بكل قدراته العقلية يعنى أنه (يتفرج على فيلم)..

هذا ولما كانت للوسيلة التى حققت من خلالها سينما الحقيقة هذا الأمر هى الأسلوب المعروف بـ (السينما من داخل السينما)؛ لذلك كان أول ما أخفته عن سينما الحقيقة هو هذه الوسيلة.. إلا أن أسلوب العمل عندى لم يكن هو أسلوب سينما الحقيقة التى تجعل الكاميرا تنزل إلى الواقع، ثم تدع هذا الواقع يفرض نفسه على صانع الفيلم.. عندى كان العكس.. فأننا كإنسان نعيش هذا الواقع، كانت الصورة موجودة فى ذهنى مسبقا، وما على إلا أن أخطط على الورق للصورة التى سأقدم بها هذا الواقع على الشاشة محتفظا أثناء ذلك بطبيعة الوسيلة التى أخفيتها عن سينما الحقيقة.. فأصبح الفرق بين تجربتى وبين سينما الحقيقة هو أننى أصور الموضوع الذى تصوره سينما الحقيقة فى الشارع، أصوره فى البلاتوه.. وهنا تجبى مضطرا وقد لجأت إلى بريخت، فعندما كان عنصر (التقريب) هو ملجأى لتحقيق ما لم أخذه عن سينما الحقيقة، وتحقيق نفس الهدف النظرى والفكرى الذى من أجله خطط بريخت لمسرحه وهو نفس ما أؤمن به، ولم ينته كلام الباحث المنشور شرحا للتجربة، ولكن أيضا لا يمكن اعتباره الشرح الكافى، فى نفس الوقت الذى قد يبدو ذكره هنا تكرارا لما سبق الإشارة إليه عند التقديم لموضوع البحث الفيلمي التجريبي حول الكسر النسبي للإيهام السينمائي، وإن كان نور التنويه هذه المرة ذا هدفين : أولهما : الإيضاح التطبيقي للمبدأ على تجربة بعينها هى الجزء الثالث من فيلم «صور ممنوعة»، وثانيهما : التأكيد - تاريخيا - على تحقيق مبدأ الوعي النظرى المسبق على التجربة ذاتها بالرجوع إلى تاريخ النشر بما من شأنه نفي أى اتهام بافتعال النظرية لمجرد للتبرير.

وثمة مشكلة بالرغم مما سبق، حيث قد تظهر بعض الاختلافات سواء فى المصطلحات أو فى المفاهيم - وإن كانت جزئية - ما بين ما سبق الحديث أو الإعلان عنه نظريا فى مواضع نشر عديدة، وما يمكن أن يكون مختلفا عنه جزئيا فى مراحل البحث النهائى هنا أخيرا. ذلك أنه بصرف النظر عما يؤدى إليه البحث العلمى الدقيق من ضرورة تطوير قد تؤدى فى بعض الحالات إلى نوع من التعديل، إلا أنه بالمقابل كذلك، تقتضى الأمانة العلمية الاعتراف بأنه قد تمت الصياغة أخيرا لأغراض القراءة وإن كانت مايتها المتناثرة متوفرة من قبل، الأمر الذى يعتبر - مع عامل التعديل أحيانا - وكأنه ليس مجرد صياغة، وإنما كذلك هو إعادة صياغة. فلقد كتب البحث الفيلمي نفسه منذ بدايته لأغراض التجربة وحدها، والمقصود بذلك هو توفير للوضوح ذهنى المسبق على التطبيق التجريبي المصد والمستند إلى منهج علمى نظرى، وبما يساعد على اكتمال الهيكل المعملى للتجربة من حيث الحوار النقدي لتقييم التجربة بعد التطبيق القطعى، حيث لم يكن هناك اهتمام فعلى وقتها بالصياغة التى تصلح للنشر والقراءة،

وإن كان هذا تقصيرا في التجريبية - يعترف الباحث بذلك - خاصة إذا ما تم الإقرار بأن ما كان متوافرا وقتها لم يتعد مجرد ما يسمى «بطاقات» البحث التي تتضمن سبل مقتطفات المراجع من هنا وهناك، إضافة إلى ملحوظات وآراء الباحث وكذلك بعض التعليقات التحليلية - التي رغم ترابطها من حيث الموضوع ورغم ترتيبها - إلا أنها تبدو من الناحية الشكلية مجرد شذرات منفصلة عن بعضها، بلا صياغة تجمعها في سياق يصلح للنشر والقراءة، أي باختصار: لم تكن هناك المرحلة الأخيرة اللازمة لأي بحث علمي مشابه بحيث يحمل إمكانية توصيله - عبر القراءة - إلى الآخرين، وإنما تم التوقف عند المرحلة السابقة مما جعل الباحث يبذل الجهود الشفاهية خلال الحوار والمعارك النقدية الناتجة عن هذه المحاولة التجريبية، والاكتفاء بالاستعانة ببعض هذه الأوراق كلما لزم الأمر مع استكمالها بما تختزنه الذاكرة لمثل هذه اللحظات الحوارية.

ولعل أهم ما استلزم التنويه إلى هذه المشكلة وما تستتبعه من تحفظات حول بعض الاختلافات، هو أن موضوع مصطلحات البحث، سواء في إشكالياتها أو في استحداث الجديد منها، لم تكن قد تبلورت تماما بعد، إن لم يكن بحثها لم يسبق أجراؤه بالفعل، فبينما ظلت الكثير من الأوراق المتضمنة لمفاهيم البحث الفيلمي عبارة عن شروح مستفيضة لرصد هذه المفاهيم، كان لزاما أن يتم الوقوف على تحديدات اصطلاحية تكفل سلامة الاسترسال في الصياغة دون حاجة إلى إعادة شرح المفهوم في كل مرة، حيث يغنى مجرد ذكر الاصطلاح المتفق عليه للإشارة والتذكير بمفهومه، وحيث إن الباحث في غنى الآن عن توضيح ما لمثل هذه المصطلحات من أهمية في هذه الحالة، ناهيك عما طرأ على مصطلحات أساسية في البريختية ذاتها من التباسات شاعت وتأكد خلطها عبر السنين.

بطاقة الفيلم التجريبي:
«حكاية الأصل والصورة في إخراج قصة نجيب محفوظ
المسماه «صورة»
الجزء الثالث من فيلم (صور متنوعة)

إنتــــاج:	المؤسسة المصرية العامة للسينما (١٩٦٩)
أول عرض جماهيرى:	دار سينما ميامى بالقاهرة (١٩٧٢)
مسئدة العرض:	٦٠ بقية
مخرجانات:	مهرجان كارلوفيفارى السينمائى الدولى (١٩٧٢)
قصة:	نجيب محفوظ
سيناريو وحوار وإخراج:	مذكور ثابت
مدير التصوير:	حسن عبدالفتاح
المصــــور:	رجائى عتيق
ديكــــور:	أنسى أبوسيف
ماكــــياج:	على الدسوقي
تصميم رقصة سالومى:	فاروق حسنى
أقنــــعــــة:	عمر الفاروق
المصــــوت:	نصرى عبدالنور
موســــيقى:	جمال سلامة
مونتــــاج:	أحمد متولى
تصوير فوتوغرافى:	جمال فهمى
تمثــــيل :	محمود ياسين
	محمود المليجى
	شهيرة (شوشو حمدى)
	محمى اسماعيل
	وحيد عزت
	إنعام الجريتلى
	محمود السيد
	فكرى صابق
	فاروق مصطفى
	إسماعيل عبدالمجيد
	سامى راشد
	عم عبدالشافى
	عم رنق
	عم طوسون

الورقة السابعة

**إنجاز المصطلحات الخاصة
في تأكيد اللا إيهامي**

إنجاز المصطلحات الخاصة بتجريبية الكسر النسبي للإيهام السينمائي أو: تأكيد اللا إيهامي

إن توجهها تجريبياً لا بد وأن يعنى استحداثاً لجديد فنى، والذي كان غاية المبحث الفيلمي التجريبي، ومثل هذا التوجه التجديدي لا بد له كذلك - وبالضرورة - كى يطرح محاولته، سواء على مستوى التنظير وتواصله الثقافى، أو بما يساعد على التفاهم النقدي خلال ممارسة التجربة حتى آخر مراحلها التقييمية، أن يصوغ مصطلحاته الخاصة بهذا الجديد.

أما فى محاولة الانجاز الاصطلاحي استجابة لمتطلبات البحث الفيلمي فى بديل تجريبى جديد، وعندما تبدو هذه المصطلحات منتمة إلى عموم الفن دون تخصيص سينمائى لبعضها، فإن ذلك مرجعه أولاً : لكون المبحث الفيلمي منصباً على الانطلاق من تجريبية غير سينمائية أساساً (هى البريختية)، ومن حيث تعاملها مع قضية إطارها الفن عامة إلا وهو الإيهام وكسره، ومع ذلك فثمة ملحوظة من حيث هذا الالتزام بجذلية الفنون أساساً، فإن كان ذلك يمثل قناعة منهجية، إلا أن هذا الانجاز الاصطلاحي سينمائياً، وبما هو انتماء لعمومية الفن، لا يمكن اعتباره منحى جديداً، حيث -وفيماء عدا المعالجات البنيوية الحديثة العهد (١١٤) جداً، وكذلك المحاولات التطبيقية لعلم الدلالات على مجال الفيلم والسينما- «ما زالت المعالجات التقليدية والحديثة لنظرية الفيلم تعتمد - بل هى تستعير المناهج والاصطلاحات الخاصة بالعلوم الانسانية الأخرى مثل النقد الأدبى، وتاريخ الفن وجمالياته».

هذا ورغم أننا - فيما يلى - سوف نقدم للمصطلحات التى حاول المبحث الفيلمي صياغتها عن المفاهيم التى يتوصل إليها، إلا أن ذلك لن يعدو مجرد «الإشارة» إلى هذه المفاهيم كمحاولة للتبسيط دون أن يفنى ذلك عن المفاهيم ذاتها التى هى موضوع المبحث الأساسى ذاته، ونظراً لما بين مفاهيم هذه المصطلحات من دينامية ترابط وتداخل عضوية ببعضها البعض، لذا سنحاول الإشارة إليهم فى «ترتيب» لا يلتزم بتسلسل التعرض لهم فى المبحث، ولا هو كذلك تعبير عن أولويات، وإنما سيتم تقديمه ترتيباً يكون من شأنه - قدر الامكان - أن يتيح تعرفاً مؤقتاً، ودون شرط بالبده بالمصطلح العام للبحث (الكسر النسبى للإيهام) .. فَرُبَّ مصطلحات تسبقه فتوضيحه، كما سوف تتبعه مصطلحات لا تتضح إلا به، ومع ذلك فهى مجرد محاولة فى الترتيب هدفها فقط الإشارة والتوضيح المؤقت:

- الافتراض الفنى - وعالم الفن عالم افتراضى:

«العالم الافتراضى» هو عالم للعمل الفنى فى مقابل «عالم الواقع»، أى بما يميزه عنه تميزاً كاملاً، وبما يعبر عن استحالة أن يكون عالم العمل الفنى واقعياً أو معاشاً، إلا فى حدود كونه

(114) Mast, Gerald and Marshall Cohen: Film Theory and Criticism. p.ix.

«صورة مفترضة» للواقع المادى المعاش، ومن ثم فهو «عالم افتراضى» لا يمكن البحث فيه عن «واقعية» ما مهما بلغت النوايا والقصدات إلى تلك حيث لا يعدو كونها فرضا قسريا. لذلك كان من أول المصطلحات التى لجأ للبحث إلى صياغتها تعبيراً عن المفهوم المنطلق له هو «الافتراض الفنى» و«العالم الافتراضى» حيث يشير الأول إلى نوع المنطق الذى يتعامل به المتفرج مع عالم العمل الفنى، الذى هو عالم افتراضى لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون واقعا مهما تم تصويره أو تجسيده ونسجه باعتباره واقعيا.

وبهذا.. فالافتراض الفنى هو منطق خاص بعلاقة «دال» فنى بـ «المدلول» الواقعى، أى إن ما هو «واقع» فعلا فى عالم الجمهور إنما هو غير موجود فى العملية الفنية إلا على مستوى «الإشارة إليه»، وألا «واقعى» فى العملية الفنية برمتها إلا «ممارسة» التواصل (بالفرجة أو الاستماع أو المشاهدة أو المشاركة الحسية.. الخ) بين هذا الجمهور وعالم «الإشارات الفنية» المعروضة عليه خلال «اللحظة الفنية» (ضمن زمن العرض) وليس بزمن الواقع المعاش خارج هذا العرض. ومن هذا المنظور يمكن فهم العمل الفنى كذلك فى ضوء مفهوم «الانعكاس» للواقع، باعتباره هكذا بالضرورة ولكن أيضا باعتباره قابلا للتوظيف من حيث كونه متصفا لنا خارج كونه واقعا ماديا وحياتيا معاشا بالفعل.

وتتبدى أهمية الاصطلاح حول هذا المفهوم، حتى ترتبط خصوصية الصياغة بالمنهجية-الخاصة كذلك- بفهم الظاهرة موضوعه، ومن ثم يمكن تمييز هذه المنهجية التى ينتمى إليها المصطلح عما عداها من توجهات أخرى كانت ذات الظاهرة موضوعا لها، مثلما نجدما عند الآن روب جرييه بما هى «الحضرة»^(١١٥) الذى يعنى من حيث رصد الظاهرة ذات ما يعنيه مصطلحا الافتراض الفنى والعالم الافتراضى. كذلك وعند ت. س. اليوت (عن ل. ريتشاردز) هى باعتبارها «الموافقة»، كما أنها تدخل^(١١٦) فى موضوع «الاعتقاد الجمالى».. وهى- ومثلها- كلها توجهات تتباين مناهجها ومن ثم مواقفها التحليلية فى فهم الظاهرة، فلا بد مثلا أن الموقف المنهجى لسارتر إزاء الموضوع- عند تعرضه^(١١٧) لذات الظاهرة- أنه مختلف عن اليوت وجرييه وغيرهما، كما أن هناك تفسيرات عدة قد تتداخل مع بعضها، نجد منها فى السينما مثلا القول: بأن «السينما تؤثر أو تتعامل مع اثنتين من»^(١١٨) حواسنا: السمع والبصر، وطالما أننا بصدد عقد مقارنة بين الفيلم والواقع، يتوجب أن نضع فى اعتبارنا جماع ممارستنا الواقعية، والتى تشتمل على حواس أخرى غير السمع والبصر، وهى: الشم والتذوق واللمس.. (وهى التى) لا يدخل فى مهمتها التوصيل أو الأخبار بالتجربة الفنية.. إنهم بالتأكيد أكثر محدودية من حاستى السمع والبصر.. إنهم بالتأكيد يحققون العديد من الإمتاع الحسية، ولكنها إمتاعات تقتضى إلى عالم الممارسة الإيجابية، أكثر منها إلى تلقى الانعكاسات الفنية». ولا سبيل للاستطراد فى استرسال هذا التوجه الذى يعدو كونه مثالا عما

(١١٥) جرييه (الآن ريتز): نمو رواية جديدة- ص ١٢٢، ١٢٣.

(١١٦) ستوانيتز (جيريوم): النقد الفنى- ص ٥٠٢.

(١١٧) ينظر سارتر (جان بول): ما الأدب.

(١١٨) Stephenson, Ralph and F.R. Debrix: The Cinema As Art. yp. 201, 202.

نبغيه من تفرقة بين التعامل بالحواس. وأيا كان الموقف من مفهومه، فإن المقصود هو الإشارة إلى تنوع منهجيات فهم ذات ظاهرة العالم الافتراضى فى عالم العمل الفنى، والتي يتوجب الإشارة إليها اصطلاحيا بما يميز فهمها المنهجى فى هذا البحث عنها فى أى توجه آخر.

هذا كما أن استهداف هذا التمييز المنهجى، عبر التمييز الاصطلاحي، لا يأتى لذاته، إذ أن أهم ما يتوجب الإشارة إليه من ضرورة التنبيه إلى المفاهيم الكامنة وراء مختلف المسميات المناظرة- سوريا- لمسمى «الافتراض الفنى»، هو أن مفهومًا مثل «الموافقة المؤقتة»، بما هو استناد إلى تفرقة بين اعتقاداتنا المعرفية عامة فى الحياة وبين «الاعتقاد الجمالى»، إنما تنبنى عليه نتائج يكون من شأنها اعتبار العمل الفنى فى عزلة تامة عن الحياة، ومن ثم يمكن القول بعدم فاعلية الفن فى التأثير على معتقدات الحياة، مثلما يوجب لنا ذلك ستولينتز فى قوله: «لقد سبق أن وصفنا اعتقادنا (١١٩م) بالعمل فى الفصل السابق بأنه (موافقة مؤقتة).

ولهذا السبب كان فى استطاعتنا أن نقدر الأعمال المرتكزة على المسيحية والأعمال المرتكزة على الإلحاد معًا، أو تلك التى تعبر عن الانفعالات (المعتادة) وتلك التى تعبر عن انفعالات نادرة غريبة. فالأعمال الفنية تعبر عن مثل العليا وانفعالات شديدة التنوع، لا يمكننا أن ننقلها معنا إلى مجال حياتنا الأخلاقية. وسلوكنا العملى يرتكز على أساس ما نؤمن به (حقًا)، لا على أساس ما (وافقنا عليه) من أجل التجربة الجمالية.

فهكذا وإزاء مثل هذه المفاهيم التى تتعامل مع ذات الظاهرة موضوع العالم الافتراضى فى عالم العمل الفنى، كان من الضرورى إيجاد تمايز اصطلاحى بما هو تمايز منهجى، حتى يمكن الابتعاد عن الوصول إلى نتائج غير ما يشير إليها منهج البحث الفيلسوف التجريبي هنا.

- اللا إيهامى:

وهو المصطلح المقصود صنعه تمييزًا له عن الإيهام المكسور عن عمدية/ فنية، باعتبار «اللا إيهام» حقيقة ثابتة فى طبيعة الفن مهما افترض فيه من إيهام أو واقعية إيهامية متصورة فى عالم العمل الفنى الذى لا يعدو كونه «عالمًا افتراضيًا»، ومن ثم فجدليته المتحققة أبداً هى كون الفن «إيهاميا ولا إيهاميا فى ذات الوقت» وأن الفرق عند اختلاف الاتجاهات والمعالجات الفنية هو فرق فى الدرجة فقط بين الإيهامى واللا إيهامى. أما فى حالة اللجوء إلى قصصية فى رفع درجة «اللا إيهامى» تلزم الإشارة إلى وسيلة تحقيق ذلك وهى «كسر الإيهام»، ومن ثم فالمصطلح المصنوع هنا إنما للتمييز بين ما هو عنصر فى حقيقة جدلية وهذا العنصر هو ذاته «اللا إيهام»- وبين وسيلة رفع درجة هذا العنصر وهى: كسر الإيهام.

- الكسر النفسى للإيهام:

عندما يتم تحقيق أكبر درجة لكسر الإيهام، فسرعان ما تعود هذه «اللا إيهامية» المرتفعة

(١١٩م) ستولينتز: مصدر سابق، ص ٥٢٨.

الدرجة لتصبح مرة أخرى - وضمن الجدلية - عالما إيهاميا افتراضيا، مقبولا بذاته، مستمرا في حمل التناقض الأبدى في طبيعة الفن بين كونه «إيهاما بواقع ما»، وبين تقبله على كونه هكذا - أي مفترضا- عبر نسبة الوعي لدى المتفرج بلته حيال مجرد عمل فنى. ومن ثم فعودة اللا إيهامية المرتفعة مرة أخرى وبطريقة حتمية إلى كونها «إيهامية»، وبما تستتبعه هذه الإيهامية من تعامل «انفعالي» من المتفرج إزاء الشخصيات والعالم الإيهامى المعروض، يستلزم بالتالى كسرا جديدا للإيهام، يكون من شأنه رفع درجة اللا إيهامية مرة أخرى. وهنا- كذلك - تعود الحقيقة تفرض نفسها مرة أخرى، لا فكاك منها ولا فكاك من التعامل معها إبداعيا، بما هي مفروضة قسرا، وتتطلب بالتالى تحكما قسريا كلما استشعر المبدع انفلاتها.

والكسر النسبى للإيهام - من هذا المنطلق - هو منهج فنى يعنى نوعا من «الجدلية الفنية»، التى تستلزم قدرة خلاقة فائقة، قوامها تحقيق الإيهام وإثارة ما يلزم من الانفعالات التى تمنح المتفرج فيما يجرى أمامه، ولكن فى ذات الوقت يكون ذهن المتفرج متواجدا «بدرجة» أعلى من الدرجة الأدنى التى يتعامل بها فى حالة الدرامات التطهيرية، وبمعنى أوضح، فإن «درجة» الوعي، بالافتراض الفنى يتم إيقاظها أو رفعها إلى درجة أعلى نسبيا، ويكون من شأنها تنبيه المتفرج طوال مدة العرض أنه حيال مجرد عرض فنى، وأن ما يتوهم أنه الحياة بانفعالاتها ما هو إلا «لعبة فنية»، ومن ثم يكون نتاج هذه الجدلية التى تسوى فى الدرجة تماما بين «الاندماج وتنبيهه»، نوع من نسبية كسر الإيهام.. تلك النسبية التى تجد تحققها عمدا ما بين التمكن من الاندماج بما هو الإيهامى الذى لا يلغى فى نفس الوقت «اللا إيهامى»، وما بين التمكن من كسر الإيهام فى هذا الاندماج للارتفاع بدرجة اللا إيهامى الذى لا يمكن بحال أن يلغى العنصر الإيهامى إلا لحظيا فقط، إذ سرعان ما يتحول عبر قبوله هكذا كعالم افتراضى إلى «الإيهامية» مرة أخرى، أى أن كسر الإيهام نسبيا سوف يتم- فى إحدى وسائله - عبر مجرد لحظة صدمية يختارها مبدع العمل وقتما يشاء من تتابعات مسار الإيهام، ووفقا لما يرتأيه من التأثيرات، فهو يطلق للإيهام عنانه لفترة قصرت أو طالت، حتى اللحظة التى يرى فيها حتمية كسر هذا الإيهام، بغية بعث معنى عام أو فكرة ما يتوجب على المتفرج أن يصحو لها بذهنه، لا بانفعالاته، على عكس ما عاشه قبلها من إيهام واندماج فى تيار الانفعالات.

أما وبخصوص البديل التجريبي الذى استلزم ضرورة هذه التسمية الاصطلاحية الخاصة، كى تلخصه تواضعا واصطلاحا، فإن ثمة مشكلة تطرا نتيجة للمفهوم الذى تثيره لفظة «النسبى»، حيث التناقض مع مفهوم «الجدل» خاصة وأن واقع المفهوم بهذا «النسبى» فى التسمية، يدلنا فى حقيقته على «جدلية»، وليس على «نسبية» من تلك التى يرفضها «المنطق الجدلى».. والبحث فى صياغته لمصطلح هذا البديل، إذ يعترف بما قد يفشأ من خلط يود الإشارة إلى أن استخدام المصطلح على هذا النحو قد تم منذ البدايات الأولى (النصف الثانى من الستينيات) لمحاولة صياغة هذا البديل، وبما أصبح يمثل صعوبة فى تفسير مسماه، رغم الاعتراف بما قد يحمله من التباس. وهذا ولو أننا شغقتا للنظر إلى الأمر فى حقيقته فلسفيا يصبح المصطلح هو: «الكسر الجدلى للإيهام»، نظرا لكون ما يعنيه هذا الكسر من «نسبية»-

من الناحية التصويرية .. ما هو في حقيقته إلا «جدلية» .. ومن ثم قد يصبح الاصطلاح الأخير هو الأصح، لكن يجدر التسجيل هنا بعدم التزامنا أو اكتفائنا بهذا، أو حتى الالتزام دائما بمصطلح «الكسر النسبي للإيهام» إذا كان قد صيغ على أساس التعامل مع «الإيهام» انجرافا وراء الموقف البريختي من «الإيهام»، بينما أن انتقادا للبريختية قد تركّز على عدم انتباهها إلى الجانب «اللا إيهامي» الموجود أصلا في الفن وهو ما جعلنا نتجه في واقع الأمر إلى التعامل مع هذا «اللا إيهامي» لتأكيد حيثما أردنا عبر بنية الفيلم، حيث لم يكن تعاملنا الحقيقي مع «الإيهام» بكسره فقط مثلما هو الحال في التصور البريختي.. أي أن الأصح في حالتنا هو أن نصطلح على مسمى «تأكيد اللا إيهامي» لأنه التأكيد الذي يمكننا من التلاعب برفع درجة تواجده طالما أنه موجود أصلا ولا يكون ناتجا عن «كسر للإيهام» إلا من حيث اعتبار ما تم تصويره «كسرا» لا يعدو كونه إضافة تأكيدية للموجود الأصلي: «اللا إيهامي» أي تأكيده، أو إبرازه في لحظة، بدرجة أو بأخرى.

.. الكسر الصدمي للإيهام:

فباعتبار الكسر النسبي للإيهام يمثل البناء العام اصطلاحا، فإن الكسر الصدمي هو وسيلة تحقيقه في لحظة محددة عبر أسلوب الصدمة، والمقصود بها أساسا، ما تتيحه الوسيلة السينمائية على وجه التخصيص، حيث الامكانيات المتفردة لتكنيك «القفزات الصدمية» التي توفرها كل عناصر الفيلم، وخاصة ما هو متوفر في امكانية فن المونتاج السينمائي - كمثال فقط - كما أوضحه من قبل سيرجي أيزنشتين وكما ركزه فيما أسماه «المونتاج الذهني».

.. الكسر الضمني للإيهام:

وبما يميز عمديته في تحقيق كسر الإيهام خلال مسار متتابع من اللحظات، وفي صياغة الأحداث والشخصيات وعالمها الفني الافتراضي، بحيث يتميز ناتج «الابقاظ» فيه عما يمكن أن ينتج عن عدم تمكن فني في بعض عروض الإيهام.

وأوضح مثل لتحقيق الكسر الضمني للإيهام هو في أسلوب «الكاميرا المختبئة» هي: المحاصرة - في مصطلحات البحث هنا -، ليس فقط كما طالب بها تريجا فيرتوف من حيث ترك الحياة تسير في مجراها أمام هذه الكاميرا بلا تدخل، بل على العكس: باستتارة الأحداث من خلال الاختراع السينمائي، حيث لا شيء يتحرك في العرض الفيلمي إلا الآلة السينمائية نفسها، وما يراه المتفرج من حركة ما هو إلا توهم. ولكن لأن في هذه الحقيقة العلمية كل ما يشكل جماليات (١٢٠) السينما وفنياتها بدءا من التصوير مرورا بالحيل السينمائية وانتهاء بالمونتاج، لذلك ارتأي الباحث إطلاقه صفة «الخاصية» عليها.

(١٢٠) ينظر للباحث بحث غير منشور بعنوان: الإيهام بخلق الحركة.. خاصة لجماليات السينما+ بالإضافة إلى مذكور ثابت في: الناتج الحركي لمونتاج الفيلم مدرّك حسي.. لم ناتج جمالي؟..

الصحفي - أو - الصحفي السينمائي:

هو اصطلاح للاشارة إلى أحد أساليب البديل التجريبي السينمائي للمبحث، سواء منها ما يتوجه إلى استفزاز الأحداث أمام الكاميرات المحاصرة، لاختبار قضية أو سؤال ما، أو حتى ما يتبع مباشرة أسلوب التحقيق «الصحفي السينمائي» بشئ تطبيقاته الإبداعية المعروفة، ولكن بالإضافة التوظيفية لكل من الكسر الصدمي للإيهام، والكسر الضمني للإيهام. وتأتي صياغة المصطلح بهذا الاندماج لكلمتي: الصحفي والسينمائي، لعدم الالتباس إذا ما قيل أحيانا بالصحافة السينمائية تعبيراً عن الجريدة السينمائية، والتي ترتبط مهمتها بالاعلام الإخباري في المحل الأول، نون أن تتخطاه إلى منهج فني يعبر عن رؤية فنان إزاء الواقع، علي عكس «الصحفيلية». أما كون أن «الاحساس بفرورية المباشرة للواقع» عنصراً يجمع بينهما، فإنه في الجريدة يبقى عند حد أسلوب تسجيل الوقائع بالكاميرا مباشرة، بينما في «الصحفيلية» يمكن أن يكون ذلك أسلوبها، ولكن كذلك يمكنها أن تأخذ منه مجرد صورة الأسلوب لتعيد أدائه، حتي ولو تم ذلك في الاستوديو، وبناء علي سيناريو مكتوب ويكورات مصممة.. الخ، فالصحفيلية تحتمل كلا الاتجاهين علي عكس الجريدة أو الصحيفة السينمائية.

وأما من الناحية اللغوية فلا بد من الدفاع عن صياغة هذا المصطلح بالاستناد علي قرار مجمع اللغة العربية بجواز ظاهرة «النحت» كجنس من الاختصار وكما تكلم فيه عدد كبير من علماء اللغة الأقدمين، «أولهم الخليل بن أحمد في كتاب (١٢١) العين، الذي ذكر أن العرب تلجأ للنحت إذا كثر استعمالهم للكلمتين، فيقومون بضم بعض حروف إحداها إلي بعض الحيلة المدبرة، بحيث تصبح هذه الحيلة هي أكبر تجسيد - من خلال إشراك وعي المتفرج - لكسر الإيهام، بينما هو كذلك يعيش اندماجاً في «طبيعية» ما النقطة الكاميرا من ربود أفعال الحياة ذاتها.

- خاصية الإيهام بخلق الحركة السينمائية:

رغم أنه سبق استخدام تعبير «الإيهام بخلق الحركة» لدى بعض النقاد والمنظرين السينمائيين، وذلك للتعبير عن حقيقة علمية بخصوص حروف الأخرى، (السيوطي: ٢٨٥) - فالنحت باختصار «هو انتزاع كلمة (١٢٢) من كلمتين أو أكثر على أن يكون هناك تناسب في اللفظ والمعنى بين المنحوت والمنحوت منه. وقد عدّه بعضهم ضرباً من ضروب الاشتقاق». بل والأبعد من ذلك، وكما يقوينا الباحث الجغرافي عبدالله يوسف غنيم بصدد بحثه في نحت المصطلحات الجغرافية عربياً، إلى رأي ابن فارس القائل بأن «الكلمات الزائدة على ثلاثة أحرف (١٢٣) أكثرها منحوت.. فمن ذلك قولهم للرملة المشرفة على ما حولها (جمهور) وهذا من كلمتين: (جمر) ويدل على الاجتماع و(جهر) ويدل على الطول. فالجمهور شيء متجمع عال».

(١٢١) عبدالله يوسف غنيم: استنباط المصطلحات العربية للأشكال الأرضية - ص ٢٧.

(١٢٢) شعامة الخوري: تدريس العلوم باللغة العربية في الوطن العربي - ٧٢.

(١٢٣) عبدالله يوسف غنيم: مصدر سابق.

وقديما كان الكندي «هو الرائد حقا في نحت الألفاظ» (١٢٤) الجديدة يوم لم يكن في قدرة الباحث العربي، أن يبني اللفظ بمعناه الحقيقي الدال عليه - حيث «وجب عليه أن ينحت المصطلح الفلسفي الجديد ويقيم بناءه، مشتقا من اللغة تارة أو مقرونا بطريقتها أو مقتبسا مما اختاره المترجمون في نقولهم تارة أخرى. وأعمال الكندي في هذا السبيل تعتبر طفرة في الشكل والمضمون معا؛ لأنه تمكن من أن يؤسس (حدودا) و(رسوما) للمصطلحات الفلسفية والكلامية مما يجعله ملعة بين علماء عصره» (د. جعفر آل ياسين، فيلسوفان رائدان، ط١ بيروت ١٩٨٠م - ص ١٢).

هذا «وقد استعمل النحت قديما فقليل: البسملة (١٢٥) (بسم الله) والحمد لله (الحمد لله) والحوقة (لا حول ولا قوة إلا بالله) وقيل عيشي (نسبة إلى عبد الشمس) وعبقي (نسبة إلى عبد قيس) وكذلك استخدم حديثا فقليل: برماني وأفرواسيوي ولاسكي ولاماني...» ناهيك عن بعض مظاهر الاختصار بالذات الشائعة والمعترف بها في تراثنا من قبيل «صلعم» اختصارا لصلى الله عليه وسلم، ومن قبيل بعض ما يرصده المستشرق روزنتال في «مناهج العلماء المسلمين في البحث العلمي»، حيث «جرت عادة المحدثين على اختصار الألفاظ» (١٢٦) كتبهم: من ذلك كلمة «حديثنا» اختصارها بعضهم على «ثنا» وبعضهم على «نا»، وبعضهم على «ثنا» ومن ذلك كلمة «أخبرنا» اختصارها بعضهم على «أرنا» وبعضهم على «أبنا» ومن ذلك (حديثي) اختصارها بعضهم على (ثني) وبعضهم على (ثنيي) .. ومثل هذه المختصرات كثير، وهي مختصرات تذكرنا بمختصرات أيامنا هذه في كل ميادين المعرفة.

هذا وإن كان ما يلجأ إليه البحث هنا من ناحية الصياغة الاصطلاحية لا يتوقف عند مجرد الاختصار، ولكنه يأخذ مبدأ التسليم به ضمن محاولة نحت المصطلح متبعا في الاثنين ما اعترف به تواضع التراث اللغوي، وهذا بالرغم من الآراء القائلة بأن النحت قد «مضى زمانه وقفل بابه» (١٢٧) بعد أن تكيفت اللغة العربية، وأصبحت بقواعدها لغة اشتقاق، لا لغة نحت - إلا أن مواجهة مقتضيات العلم وأبحاثه المتجددة أبدا، تستلزم عكس هذا الرأي. ولهذا جاء الحسم في قرار مجمع اللغة العربية في مؤتمره العام سنة ١٩٦٥م - اعتمادا على دراسة إضافية للدكتور إبراهيم أنيس - بأن «النحت ظاهرة لغوية احتاجت إليها اللغة قديما وحديثا» (١٢٨). ولم يلتزم فيه الأخذ من كل الكلمات ولا موافقة الحركات والمسكنات، وقد وردت من هذا النوع كثرة تجيز قياسيته، ومن ثم يجوز أن ينحت من كلمتين أو أكثر، اسم أو فعل عند الحاجة... وكما هو الأمر كذلك في مؤتمر المجمع لعام ١٩٨٥م، وحيث كان التقليم هو قضية المؤتمر، فمن بين ما أكتفه أبحاثه بالأدلة «... أن (١٢٩) النحت والاشتقاق قاعدتان أساسيتان من

(١٢٤) محمد جلوب فرحان: رواية الكندي للفكر الفلسفي العربي - ص ٩٨.

(١٢٥) مقدمة الخوري: مصدر سابق.

(١٢٦) د. محمود السمره: مراجعات حول العربية والاسلام وأوروبا - ص ١٤٠.

(١٢٧) عبدالله يوسف خنوم: مصدر سابق.

(١٢٨) للصير نفسه - ص ٢٢.

(١٢٩) عبدالرزاق البصير: حول مؤتمر اللغة العربية - ص ٩٥.

قواعد «اللغة العربية» وهما قاعدتان تيسران وضع المصطلحات العلمية وتعريبها بكل سهولة» - وهو ما ينطق التاريخ بالكثير منه حيث «ما لم يجد له العرب من المصطلحات العلمية أو الفنية مثيلاً في لغتهم اشتقوا له بديلاً، أو نحتوا له اسماً على صورته أو حتى أخذوه كما هو...»

وعندما يشير د. وافي إلى الاستعانة «بالنحت والاشتقاق الأكبر ومزج كلمتين أو أكثر من كلمة واحدة» (١٢٠) - في معرض إشارته لخلق الأدباء والعلماء لألفاظ جديدة تستلزمها أمور مستحدثة، فإنه يشير إلى شرطية أن «أجاز للمجمع اللغوي بمصر الالتجاء إلى هذه الطريقة، حيث تدعو إلى تلك ضرورة، بالأ يوجد في مفردات اللغة متداولها ومهجورها ما يعبر تعبيراً دقيقاً عن الاصطلاح المراد التعبير عنه». وهي الشرطية ذاتها التي تدفع إلى حالة الاصطلاح هنا.

ومن هنا ولقنصيات التوجه الفني الذي يخلص إليه هذا البحث كان اللجوء إلى صياغة مصطلح «الكاميرا» نوعاً من النحت المجاز لغوياً من ناحية، والذي يستلزمه الاصطلاح على مفهوم خاص بأحد أساليب البديل التجريبي من ناحية أخرى.

«الكاميرا المحاصرة» (بكسر الصاد):

بالإضافة إلى ما يعنيه الحصار من التقاف وتخطيط في توزيع أكثر من كاميرا مخبأة خلال هذا الالتفاف بما يعتبر المعادل لمعالجة السيناريو السينمائي الدرامي، فإن مصطلح «الكاميرا المحاصرة» هو كذلك للتمييز عما ارتبط في الأذهان ببرامج «الكاميرا المخفية» (أو الخفية)، سواء المحلية منها أو ما تقدمه كذلك بعض التلفزيونات الأجنبية، فرغم التقاء مجرد الأسلوب أحياناً من حيث إخفاء الكاميرا، ترقياً لالتقاط أحداث تتم استثارته أو استفزازها عن عمد، إلا أنه يلزم التمييز بناء على اختلاف الوظيفة الفنية بين إمتاع التسلية، وإمتاع اكتشاف مضمون الواقع الراهن بهدف الوعي بتغييره، كذلك هو تمييز للكاميرا المحاصرة عن «الكاميرا المخبأة» عند نزيجا فيرتوف، فرغم التقاء الأسلوب والأهداف، إلا أن الإضافة المستمدة من «الدراما» التي ينتقدها فيرتوف كلية مع اكتفائه بالنقاط ما قد يحدث دون التطرق إلى استفزاز الأحداث بحثاً عن قضية، هو ما يستلزم الاصطلاح الخاص كذلك. هذا كما يمكن القول اشتقاقاً «الحصار الكاميراتي».

«الفرجة/ المشاركة»:

رغم أنه سبق استخدام هذا الاصطلاح في موضوع «الاحتفالية في المسرح» بتوجيهها السوسيولوجي (١٢١)، حيث ثمة التقاء إلى حد كبير في تفسير امكانية تحقق الفرجة/ المشاركة، لذا يأتي المصطلح في البحث الفيلمي هنا لشارة إلى التعامل «الممكن» مع العرض

(١٢٠) د. علي عبدالواحد وافي: علم اللغة - ص ٢٨١، ٢٨٢.

(١٢١) دواينير (جان): سوسيولوجيا الفن - كذلك عبدالعزيز مخيز: تعريف بظم اجتماع المسرح - ص ٢٥: ٢٦.

الفنى، مبنيا ذلك على الرغبة الأولى فى الاقبال على هذه العروض كصورة للانتماء الجماعى. والفرجة/ المشاركة، هى من ناحية فى مقابل «المراقبة» عند بريخت، ومن ناحية أخرى: تميزا لها عن «المشاركة الوجدانية» فى براما التطهير الكلاسيكية، فرغم أن الفرجة/ المشاركة هى شمولية تحتوى المشاركة الوجدانية - كما هو فى ضمنية البديل التجريبي للمبحث الفيلمي - إلا أنها فقط تتوقف على حتمية هذه الوجدانية دون أن تقتصر عليها، إذ هى كذلك مشاركة ذهنية أثناء الفرجة، مثلما هى وجدانية بالاندماج الانفعالى، ولكنها عملية ارتباط جدلي دينامي وليس مجرد « تراص » أفقى للعنصرين، فالقصور بهذا الاحتواء أن يعبر عن جدلية بين متحقق حتمى هو « المشاركة الوجدانية » وبين متحقق بالتشكيل الفنى (البناء والمعالجة) هو : المشاركة الذهنية عند جلب اهتمام المتفرج إلى مناقشة قضية صراع ما أثناء مشاركته الوجدانية فى الانفعالات الناتجة حتما عن هذا الصراع، طالما أنه ضمن « عالم افتراضى ».

ـ واقعية الأثر :

إنه حتى فى إطار التسليم بموقع بريخت فى معسكر الواقعية المزعومة، فإن توجه المبحث الفيلمي الذى ينتهى ببديل تجريبي عوضا عن الحل الملحمى البريختي إنما يعنى - بالتالى - منحى واقعيًا مختلفا رغم الاتفاق فى الهدف الوظيفي، وهو المنحى الذى يعتمد البحث إلى تسميته اصطلاحا : « واقعية الأثر »، إشارة إلى البديل التجريبي السينمائي الذى يستهدف بدوره الواقعية أيضا، ولكنها واقعية لا تبحث عن تحقيقها عبر « عالم العمل الفنى » الذى لن يعدو أبدا كونه «افتراضا» دون أن يرقى - أبدا كذلك - إلى كونه «واقعا» مهما كانت المواصفات والاجتهادات القسرية، وإنما تبحث واقعية البديل عن تحقيقها عبر «واقعية الالتحام بالواقع المعاش حياتيا لا المفترض فنيا» أى عبر «الأثر» الذى سيخرج به المتفرج/المشارك من «عالم الفن» إلى «العالم المعاش»، وبما يكسب تحقق الهدف الوظيفي «سمة» «الامكان» أى «واقعيته»، ودون أن تعبأ «واقعية الأثر» بافتراض «واقعية ما» للعالم الفنى، لأنها مستحيلة، ولا تعدو كونها وهما وتوهما.

فالجدير بالذكر هنا أن تبني البحث لمفهوم العمل للفنى باعتباره عالما افتراضيا، وإذا ما التقى بأية استنتاجات مشابهة أخرى ولكنها مبنية على توجهات تناقض الوظيفة الايجابية للفن فى المجتمع، فإن ذلك لا يعنى اتساقا بين المفهومين، مثلما هو الحال لدى بيارجوزف برودون إذ «فى كتابه»^(١٣٢) (حول مبدا الفن وقهره الاجتماعى)، يتكلم عن موت الفن فى تعابير هيغلية : أن المجتمع يتفصل عن الفن، إذ يضعه خارج الحياة الواقعية ويستخدمه أداة تسلية ولهو، لا يتمسك بها. وهو ينظر إلى الفن على أنه ترف إضافي غير ضروري، بل هو من الوهم

(١٣٢) ريستلر (اندريه) : الجمالية القوضوية - بيروت - عويدات من ١٨.

فلا هو موهبة ولا وظيفة، ولا هو نمط حياة أو أنه جزء أساسي من الوجود.

من ناحية أخرى أكثر عمومية، يلزم التأكيد على أن فكرتنا حول عالم العمل الفني باعتباره عالما افتراضيا هي فكرة بعيدة تماما عن مفهوم الذين «لا يملون أبدا» تأكيد (١٣٣) أن العمل الفني (تام) مكثف بذاته منعزل، إذ ورغم النتيجة للصورية منطقيا التي يمكن أن تلتقي مع مقولة أن الفن «انتقال من حقيقة شائعة إلى عالم يفوق الواقع يحاول التحقق في وجود مستقل بذاته» (١٣٤). فإن ما تقود إليه نظريتنا في عنصر الافتراض الفني ليس هذه الاستقلالية المزعومة، فهنا العمل الفني رغم كونه ليس بالواقع، إلا أن مجرد ممارسته بالتلقي هي في ذاتها واقع، ومن ثم فالتواصل مع الواقع موجود غير منقطع، ولكنه متمثل في ممارسة مع العمل الفني بالفرجة أو المشاركة أو كليهما، وليس عبر معايشة لواقعية (متصورة) داخل العالم الفني المعروض، فالمتلقي لأعمال الواقعية يكون مستهدفا لأن يصبح «ماخوذا» إلى عالم وهمي، ويتم تحقق استلابه على هذا النحو بسبب القدرة على تغليب درجة الأحاسيس على حساب درجة وعيه التي تنبهه بأنه حيال عرض فني، وهو الوعي الموجود بالضرورة، وكل ما في الأمر أنه قد أمكن خفض درجة تواجده وتقليصه إلى الحد الأدنى، ولكن المستحيل هو إلغاؤه. وأما من حيث الشق «الإيهامي» في فن واقعية الأثر، فإن هذا المتلقي لا يصبح «ماخوذا» وإنما «مشاركا» باعتباره كيانا بشريا فطريا، لأنه سيحييا ممارسته للتلقي الفني وهو بكامل مقوماته الذهنية والانفعالية معا، فلن يقتصر الأمر على جعله معايشا بالأحاسيس، وإنما ممارسا للذهنية بنفس عضويتها الجبلية مع الأحاسيس، دون أن ينفي أحدهما الآخر، حال التمكن الفني من تحقيق جبلية الإيهامي واللا إيهامي في فن واقعية الأثر، الذي يصبح فنا بهذه الصفة استنادا إلى أن المتلقي - عبر كونه ممارسا - قد أصبح خلية التراسل بين الواقع والفن، أي بما ينفي عن الفن استقلاليته من الناحية الوظيفية، وإن لم تنف عنه استقلالية ما هوته كعالم افتراضي.

من ثم فلن يسقطنا التصور باستقلالية الفن كترتيب خاطئ على نظرية الافتراض الفني، تحت طائلة النزعة البرجماتية ذاتها بزعماء جون ديوي الذي «صال صولة الغاضب الناقد» (١٣٥) على الأوضاع القائمة التي يراد لنا فيها أن نفصل الفن عن مجرى الحياة العملية الواقعية، فالأقرب إلينا فيما يتعلق بالسينما نجده فيما يشرح البروفيسور هامبشاير أن «المتعة التجارية» (١٣٦) تتروك المشاهد في حالة سلبية وقد خضع عقله ومشاعره لعمل مؤثر خارجي، في حين أن المتعة الفنية الجادة نشاط إيجابي يزيد من فهمنا للواقع. فإن هامبشاير لا يتعد في توسله التوضيح عما نقصده بالجبلية المتضمنة فيما أسميناه بالافتراض الفني،

(١٣٣) ستوانيتز (جبروم) : النقد الفني - ص ٤٩٥.

(١٣٤) هوسمان (ديس) : علم الجمال / الاستيقاظ - ص ٧٤.

(١٣٥) د. زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر للعاصر - ص ١٣٠.

(١٣٦) هامبشاير (استيوارت) : الواقعية لا تكفي - ص ٥٢.

ذلك « أن الفيلم التجاري في أحسن حالاته، يقدم لنا وهما شفافا، نستطيع أن نجسد فيه أي حلم شخصي أو أي تحقيق لرغباتنا المكبوتة، دون أن نستشعر أي احترام لما يعرض أمامنا، بل نراه شيئا مستقلا عنا له وجوده الخاص به^(١٢٧)، شيئا نستكشفه وتتفهمه، ونعلم في الوقت نفسه أن الذين وضعوا خطة الفيلم رجال خبراء في السيطرة على نفس الجماهير، وأن هدفهم هو تزويدنا بإمكانيات يسيرة لتحقيق ذواتنا - عروض يسيرة، سهلة القبول من الأشباح السوداء والبيضاء ... لذلك فحين نخرج من دار السينما فإننا نخرج من شيء لا صلة بينه وبين الحياة الواقعية».

من هنا جاء مصطلح «واقعية الأثر» الذي اقتضى توجه المبحث الفيلمي صياغته على هذا النحو بما يحمل المعنى المطلوب، ومن حيث تمييزه عن أي واقعيته - متصورة - أخرى تخص عالم العمل الفني، فالواقعية التي يستهدفها توجه المبحث هي «واقعية التعامل مع الواقع» خارج عالم العمل الفني ولكن من خلاله أو عبر مرحلة الفرجة / المشاركة، المشتملة على الذهنية والوجدانية، ولكن دون ارتقائها إلى حد المشاركة الإيجابية الكاملة والممكنة التحقق في الواقع المعاش فقط وهو المستهدف أولا وأخيرا.

- الانبهار

إن الانبهار كعنصر أساسي هو جامع بين نسق اللعب / الفن، طالما توفرت فيهما «الفرجة»، وعنصر الإبهار هذا في نسق الفن وهو عنصر أبدي ملازم مهما أنكر نظريا وطالما كانت حقيقة الافتراض الفني المسبق حقيقة أزلية بدورها - بل إن بروز الانبهار هو ناتج لإبراز دور اللا إيهامي في العمل الفني، إذ حتى في أقصى درجات التحكم في الإيهام بمحاكاة الطبيعة (التصوير في عصر النهضة مثلا) فإن الانبهار يبرز باعتباره درجة من الوعي بدرجة هذه المحاكاة، أي الوعي بكونه فنا وليس حياة حقيقية، ومن ثم فهو الانبهار / الإبهار.

إن ما يجعلنا نتجنب إلى تحريك العرائس في مسرح خاص بها، ليس هو حركتها في ذاتها وإنما الانبهار بتحريكها، أي أنه الانبهار بمحاكاتها للحركة الحيوية، ومن ثم فهو استثمار للا إيهامي في اتفاقنا المسبق بالافتراض الفني. وهنا يصبح استثمار اللا إيهامي أكثر شرطية للفن من الإيهامي ذاته، بل وسابق عليه، وبما يمنح الحق لفنون كسر الإيهام في أن تستند على أولوية دون شرطية الارتفاع بدرجة الإيهام، وتبقى فنون كسر الإيهام هذه في حلبة الفن، أي حلبة الفن/اللعب.

وهكذا وفي مجال الإبهار يربط د. حمادة بين ألعاب السيرك والمسرح، ضمن ما يسوقه من أسباب لذهاب الناس إلى المسرح، حيث سبب «الحصول على متعة خاصة، تتولد من

(١٢٧) للصورتين - ص ٥١.

مشاهدة عمل يتخلق شيئاً فشيئاً، ويدل على مهارة لا تتوافر إلا لقلّة من الناس^(١٢٨). فإذا كان هذا المتفرج يذهب إلى السيرك ليستمتع برؤية لاعب ماهر يمشى رويداً رويداً على سلك رفيع مشدود إلى قائمين مرتفعين، فهو أيضاً يذهب إلى المسرح كي يستمتع بعالم الإيهام المسرحي الذي يتخلق شيئاً فشيئاً من كلمات المؤلف الصادرة من خلال رؤية المخرج وإدارته لعناصر العرض المسرحي ... والتي تتولد من بعضها في مهارة.

وامتداداً لفكرة عمل معارض خاصة بـ « الرسوم للخداعة » نجد تحول مبدا محاكاة الواقع في فن التصوير إلى لعبة إيهام وخداع بهذا الواقع، مثلما أن (رامبرانت)، في القرن السابع عشر، قد « رسم لوحة لخادمته وعرضها في إحدى النوافذ، لخداع المارة »^(١٢٩) - ومثل حكاية الرسامين الاغريقيين (زوكيس وبرازيوس / حوالي ٤٠٠ ق م) عندما تباريا في تقليد الواقع « فرسم الأول سلة عنب كانت من البقة ومن المماثلة للواقع بحيث صارت للطيور تحط عليها وتحاول نقر حبات العنب أما الثاني فقد اكتفى برسم ستارة، وعندما جاء منافسه تقدم نحو الستارة لازاحتها، معتقداً أنها تخفي لوحة ورامها »^(١٣٠) - وما أكثر ما يجري اليوم من ممارسات إيهام للخداع التشكيلي بما يدخل مباشرة في إطار الألعاب الخداعة رغم الانتماء للفن وبما يدفع إلى انشاء معارض خاصة بمثل هذه الاعمال.

- الأكاديمية التجريبية - والتجريبية الأكاديمية :

وهما الاصطلاحان اللذان يستويان في التعبير عن شرطية العنصر بالآخر : « الأكاديمية » و « التجريبية » بما يعتبر « منهج » لكل منهما خلال شرطيته بالآخر، دون أن تتوقف الأكاديمية عند جمود وتجميد وحتى لا تصبح التجريبية انفلاتاً بلا منهج.

هذا وقد يبدو الاهتمام بصياغة هذا المصطلح خارجاً عن موضوع البحث الفيلمي ودائرته، ولكنه - في الحقيقة - إنما يمس إطار المنهج الذي تدور فيه عملية البحث برمتها بدءاً بما هو مستهدف ومروراً بإمكانية التحقق التطبيقي وانتهاء بالمنهجية الواضحة ذاتها التي تدور في إطارها عملية البحث الفيلمي التجريبي بأكملها والتي تستتبع بدورها اشكالية عامة تخص هذا المنهج من ناحية، كما تخص العملية التعليمية للفن عامة ألا وهي « اشكالية سبق النظرية على الابداع » وتلك الاشكالية التي تستوجب بحثاً خاصاً بها يكون من شأنه الانتهاء إلى تحديد موقف علمي محدد من موضوع الأكاديمية للتجريبية - أو - التجريبية الأكاديمية.

وتجدر الإشارة - للتأكيد - إلى إنه أيا كانت محاولة العرض الموجز لفاهيم هذه الاصطلاحات التي لجأ البحث إلى صياغتها، إلا أن الإيجاز في ذاته لا يمكن أن يفنى أو

(١٢٨) د. إبراهيم حمادة : طبيعة الدراما - ص ١٢ ، ١٤ .

(١٢٩) نهاد عبد الرحمن الكرالي : رسالة باريس ... معرض الرسوم الخداعة - ص ١٧٤ .

(١٣٠) المصدر نفسه .

يكون كافيا، بل ولا تعدو وظيفته مجرد الإشارة، كذلك - وهذا هو الأهم - أن المصطلحات ذاتها بحيث كل منها إشارة إلى عملية دينامية تربطها جدلية ببقية ما تشير إليه المصطلحات الأخرى من عمليات دينامية كذلك، حيث لا يمكن الحديث عن « الإيهامى » وحده دون « اللا إيهامى » كما أن كليهما غير مفهوم بدون « العالم الافتراضى » للفن، ذلك الذى لا يفهم بدوره بدونهما، وهكذا حيث يتأكد الترابط والتداخل الدينامى بين مضامين مصطلحات تعبر فى حقيقتها المجزأة قسرا عن « جدلية »، وهو ما يحض فكرة الاكتفاء بالمصطلح الواحد عند ذكره للإشارة إلى مجمل العملية الجدلية فى ترابطاتها وتداخلاتها، كما أنه ما يؤكد من ناحية أخرى ضرورة التعرف الدقيق والأكثر شمولاً لهذا المفهوم فى كليته دون تجزئة كذلك التى اقتضتها صياغة المصطلحات والتعريف الموجز بها، إذ هى فقط أسباب البحث والدراسة هنا بما استلزمته من صياغة ومن ضرورة ذلك الفصل للتصفى المؤقت بين العناصر، وما يشير من ناحية أخرى - وهى الأهم - إلى ضرورة انجاز الصياغة المكتملة للجانب النظرى فى البحث الفيلمى التجريبي الأساسى، والخاص بالكسر النفسى للإيهام السينمائى كبديل تجريبي سينمائى عن البريختية محل الاستشكال وهى - هذه الصياغة المرجوة - التى من شأنها أن تتخطى ملحوظات التجزئة من ناحية، وبما هو كليل بطرح التجربة برمتها للتقييم النقدى والعملى من ناحية أخرى.

الورقة الأخيرة

استدعاء مازق
النظرية والإبداع

النتيجة ١

استدعاء مازق النظرية والإبداع للبحث

إن واحدة من أهم الاشكاليات التي يمكن أن يثيرها البحث الفيلمي التجريبي هنا هي: إشكالية سبق النظرية على الإبداع. ذلك أن المنهج التجريبي للمحاولة بأكملها، لا بد وأن يثير الإشكالية من جذورها، حيث التجريبية في المفهوم الذي يتبناه البحث الفيلمي إنما تعني أنها استحداث نظري لتوجه فني جديد يستلزم بالضرورة - أو هو الخطوة الحتمية إلى - عملية التطبيق الفني لهذا التوجه الجديد من باب التجربة للتعرف على أثره الجماهيري، حتى ولو اقتضى ذلك مرحلة معملية، مثلما هو الحال بالفعل في الفيلمين التجريبيين موضوع البحث الرئيسى لهذا فالتجريبية تعني هنا مراحل ثلاثة هي ذاتها مراحل البحث الفيلمي التجريبي:

- الافتراض لتوجه فني (التنظير).
- التطبيق التجريبي (الفيلم السينمائي).
- التقييم (النقاد، والبحث الميداني، والجمهور).

ومن ثم وبهذا التصور فلا بد من نشوء إشكالية أولاً حول إمكانية « سبق التنظير على الإبداع الفني السينمائي »، طالما أن المحاولة قد مرت بالتطبيق عبر هذا المنهج من ناحية، وأن البحث يتبناه نهجا كذلك من الناحية المبدئية، وهو ما لا بد أن يستدعي من المواقف مناهضات استشكالية عديدة من شأنها - في حالة عدم التوضيح - تقويض المبدأ من أساسه. وبما من شأنه أن يستلزم التعرض بالبحث للكيفية التي توضح « إمكانية التحقق » في هذا النهج التجريبي، خاصة وأنه يمس بشكل جوهري إشكالية تعليم الفن نفسها من ناحية، وبما يساعد على طرح تصور للعلاقة الإشكالية بين كل من « الأكاديمية » و « التجريبية » في مجال الفن عامة، والسينما خاصة. الأمر الذي يحتم ضرورة التعرض بالبحث المركز والمنطق منهجيا في هذه الإشكالية على وجه التحديد، بالنظر إلى هذه الخصوصية النابعة من ارتباطها بالحالة المنهجية النوعية لهذه التجريبية الفيلمية، وحتى تكتمل للبحث الفيلمي التجريبي جوانبه النظرية من حيث الممارسة المنهجية ومستخلصاتها التي تستند على هذا المنهج، كما يمكن إزالة اللبس في تقييم المبدع الذي ينكب على البحث النظري وكأنه نقيض الإبداع، إلا إذا كان المقصود هو الاكتفاء بالممارسة النظرية دون هذا الإبداع، مثلما هو الأمر في الاتهام الموجه لكاتب هذه السطور، حيث اضطرتته مجرد الظروف إلى ذلك، وبما جعله عرضة لتقييم من هذا القبيل، إذ ما أن سئل صلاح أبو سيف كاستاذ في قسم الإخراج بمعهد السينما: « من هم الإنبغ طلابك ومن خيب توقعاتك »^(١٤١) ومن هو أفضل مخرج للواقعية بعد صلاح أبو سيف؟ - حتى جاءت إجابة الأستاذ صلاح أبو سيف: « توقعت لـ (أشرف فهمي ونابر جلال) مستقبل كويس وحصل، و(مذكور ثابت) خيب توقعاتي لأنه ترك الإخراج واتجه للعمل النظري

(١٤١) محمود جاد الله: صلاح أبو سيف السنوية ... ثورة يوليو هي الحد الفاصل بين النظم والعمل - ص ٢٩.

فى مجال السينما (١٤٢) وأفضل مخرج للواقعية بدون شك عاطف الطيب . فهكذا بات الانكباب على البحث النظرى مخيبا لتوقعات إبداعية، وهى مقولة صحيحة ولا شك، شريطة ألا تفهم هكذا إلا فى حالة اكتفاء مبدع بالممارسة النظرية وحدها، وألا تفهم باعتبار الإبداع - عند ممارسته - متناقضا مع ضرورة البحث النظرى، الذى يشكل شرطا للوعى التجديدى فى السينما.

ولهذا كان لابد من أن يكون الهدف الأخير لبحثنا « تطبيقيا »، حتى « لا نستهلك وقتا ثميناً (١٤٣) فى صنع مخلوقات نظرية ما تزال تتراكم حتى تحجب الرؤية عن الواقع نفسه ». من هنا فإن البحث يصبح مواجهها بما يدخل فى نطاق ممارسة الإبداع الفنى عامة، ضمن اشكالية لسبق النظرية على الإبداع، وهو ما يمكن إثارته فى أكثر من صيغة للتساؤل : هل من المحتم أن يمتلك المبدع/الفنان، نظرية أو تنظيرا يكون من شأنه تحقق الإبداع الفنى الخلاق ؟ وإذا ما كان الأمر كذلك فهل يمكن تصور امكانية سبق للنظرية أو التنظير على الإبداع ؟ ومن ثم، ألا تصبح هناك ثمة اشكالية محور طرفيها هو ذلك التناقض ما بين مستلزم الطلاقة فى الإبداع من ناحية، وقيود التنظير المسبق من ناحية أخرى ؟ ... ذلك إذ تنشأ الإشكالية فى أعلى صورها، عندما يكون ثمة تسليم بالوعى فى العملية الإبداعية، كالقول بأن الإبداع « ممكن فقط على أساس الوعى (١٤٤) القائم والإلمام الفعال بالتطبيقى للواقع. وجوهر الإبداع يتلخص فى خلق الجديد القادر على الاستجابة لمتطلبات الانسان، ومهام الوعى، وتحويل الواقع » ومن ثم فهو القول بأن « الإبداع يتسم (١٤٥) بإنتاجية التفكير والفعل مقابل جمود انواع الوعى والممارسة الأخرى »، هذا، إلا أن هذه المقولة ذاتها كمقدمة، هى التى تؤدى إلى نتيجة مؤداها أن « الإبداع نقيض الموت (١٤٦) والجمود والصنعة، إنه تجديد دائم للانسان والحياة. والإبداع لا ينسجم والقوالب الجاهزة، كما أنه تجاوز مستمر مفعم بالحركة والحيوية الفاعلة، وهو ينتعش بالحرية ويخبر بالكبت ». ومن ثم تكون الاشكالية فى هذه القضية عندما يتم التسليم بعنصر الوعى، ومع ذلك تعود النتيجة لقضع أحد صور هذا الوعى نقيضا للإبداع، على الأقل باعتبار الوعى النظرى بأجرومية العمل الفنى هى إحدى صور هذا الوعى، وإن لم تكن - طبعا - هى المقصود كلية بالوعى . وحيث « قد يذهب البعض إلى أن الفيلم ليس نشاطا عقلانيا (١٤٧) وبالتالي لن يفى به أى وصف تنظيمى »، وهو موقف ستتعدد الطرق فى الرد أو التعقيب عليه، فإن الأهداف بالتالى يمكن أن تتعدد من حيث هذه الاشكالية، فهنا هو مثلا البروفيسور دابلى أندرو ذاته الذى يشير إلى هذه الظاهرة وقد رأى أن « ذلك يرجع

(١٤٢) صلاح أبو سيف : أقواله فى المصدر نفسه.

(١٤٣) د. صلاح قنصوه : الواقع والمثال... مساهمة فى نقد العقل المصرى فى الثمانينات. - ص ٢٠.

(١٤٤) د. حسين جمعة : قضايا الإبداع الفنى. - ص ١٧.

(١٤٥) المصدر نفسه.

(١٤٦) المصدر نفسه. - ص ١٨.

(١٤٧) أندرو (ج. دابلى) ك نظريات الفيلم الكبير. - ص ١١.

بنا إلى مشكلة المعرفة والخبرة^(١٤٨). فحين سئلت - دابلي - (ما هي القيمة الممكنة في محاولة تفسير الفيلم تفسيراً علمياً؟) على أصحاب النظريات أن يجيبوا بأن تنظيم أى نشاط يتيح لنا أن نربطه بمظاهر الحياة الأخرى. فالتعبير عن نشاط ما بلغة عقلانية يمكننا من أن نناقشه مع النشاطات الأخرى المنظمة، عقلانية كانت أم غير عقلانية. وهكذا يمكن لأصحاب نظريات الفيلم أن يناقشوا مجالهم مع عالم اللغة أو فيلسوف اللين «. ولكن هكذا أيضاً يبدو أن الامكانية التي تحملها عملية التنظير للفيلم وقد حوصرت في هذا الهدف وحده، أى في كون أن « ترمى نظرية الفيلم إلى^(١٤٩) التعبير عن هذه الوسيلة (الفيلمية) لتبقى على إنسانيتنا وهذه هي الامكانيات السينمائية «. أى بما قد يمكن للبعض أن يتفق معه في كون أن هذا هو الهدف، لكن حتى في حالة هذا الاتفاق يمكن أيضاً للتيقن من ثمة أهداف أخرى، لعل أهمها في حالة بحثنا هو ما انصب على زاوية العلاقة بين النظرية والإبداع ذاته...

أما إزاء الخطوة الأبعد ومستهدفها التجديد التجريبي، فإنه مثلما في إبداعات السينما الحديثة وتياراتها، كذلك قد « أعطى مسرح القرن العشرين الكاتب المسرحي تنوعاً مدوخاً من الأشكال والمصطلحات لي عمل من خلالها^(١٥٠)، مع فرص لا تحصى لخرق استمرار صيغة Mode ما ومفاجأتنا بصيغة أخرى «. لكن ومن ناحية أخرى يرى ستيان أن هذا الكاتب - وفي الستينيات على وجه الخصوص - قد أثبت « رأى الدكتور جونسون في أنه لا يمكن أن يكون هناك حد أكيد لصيغ التركيب المتاحة للكاتب المسرحي^(١٥١)».

وكلما ارتطم النقد والشراح بإبداعات فنية وأدبية تطرح جديداً على ما هو سابق عليها، ارتفعت المقولات التي تندد باتباع القواعد، ففي مجال البحث عن طبيعة الكوميديا السوداء، ولكي يخلص ستيان إلى أن « تشيكوف هو معلم صعب « فإن ستيان يقرر أنه « تصعب كتابة مسرحية المزاج النفس الجديدة صعبة معروفة. فالأعمال الفاشلة ونصف الفاشلة متوفرة بغزارة لسببين : لأنه يجب على أدراك الكاتب أن يتوافق إلى حد كبير مع نشاطات الحياة اليومية، ولأن فن تقديم هذه النشاطات إلى الجمهور بحيث يقام التوازن الدقيق بين الضحك والدموع لا يمكن أنجازه باتباع مجموعة من القواعد. ولكن يمكن تكوينه فقط من مواد الموضوع المحدد المنقّى، وبإيحاء الإيقاعات التي يفرضها الموضوع. إذ يجب أن يحدد عنصر الحياة الذي انتقاء الكاتب لمعالجة الشكل الذي ستتخذه المسرحية».

هذا بالرغم من أن الحديث ضمن إطار هذا البحث حول علاقة سبق تكون كامنة في واقع الحياة ذاتها، هو حديث خارج إطار موضوعه، على الرغم من أهميته، وعلى الرغم من ضرورة تحديد موقف منه، حيث هناك ثمة اقتراب من الموضوع بزوايا معينة، فعلى سبيل المثال، ما هو بيلا بالاش يذهب واصفاً بالسذاجة من يرى أنه « لا يستطيع استخدام الشكل الفني الذي

« (١٤٨) المصدر نفسه.

(١٤٩) ستيان (ج. ل) : اللهة السوداء. - ص ٢٠٥.

(١٥٠) المصدر نفسه. - ص ٤٢٧.

(١٥١) المصدر نفسه. - ص ١٩٢، ١٩٣.

يريد - لأن الحتمية الفنية المسبقة الكامنة في الواقع قد حددت له هذا الشكل أو ذاك ... » إذ كما يرى بالاش نفسه « فالفن وأشكاله ليست مسبقات كامنة في الواقع ولكنها أساليب تناول الإنسان لهذا الواقع، وإن كان هذا لا يمنع من أن هذا التناول وأساليبه تكون عناصر من الواقع الشامل ... ». ومع ذلك سوف يبقى الاستشكال إزاء حقائق من قبيل أن « المسرحيات التي تتصف بالالتباس (من حيث تصنيفها) مثل هاملت والميجر باربارا^(١٥٢) هي وسائل فريدة في المخاطبة، صممت لتلبية متطلبات مواضيعها هي وليس لاتباع أنماط مسبقة من الفكر والشعور مما تم تجربته في أعمال أخرى ».

وعند التسليم بأنه « ليس هناك صفات لصنع أو نسخ رائعة ما^(١٥٣)، فالرائعة بطبيعتها شيء فريد ». فإن ذلك أيضاً سوف يستتبع مقولات منطقية هي في ذاتها أيضاً إشكالية، كان يقال ترتيباً على ذلك : « ليس هناك إلا (جيمس جويس) واحد، و « كافكا » واحد^(١٥٤)، بالرغم من أن لهما اليوم العشرات من المقلدين ». فهذه النتيجة رغم صحتها المنطقية من الناحية الصورية، إلا أنها تُلغى بالتالي حقيقة عبور بأكملها من الاتجاهات والمذاهب الفنية المتغيرة التي لا يمكن أن يكون كل عصر منها أو جماع أي اتجاه أو مذهب فيها مجرد مقلدين، فحتى وإن تم التسليم بذلك فإنه تسليم لا يفلت من الاستشكال من وجهة نظر مقابلة.

من كل هذا، ولرصد الجانب الإشكالي « فليس غريباً أن نجد فيلسوفاً مثل كانت Kant يستنتج في كتابه (نقد الحكم) بأن^(١٥٥) (الإبداع) عملية طبيعية تخلق قوانينها الخاصة، وأن فعل الإبداع يخضع لقوانين من صنعه، لا يمكن التنبؤ بها ومن ثم فإنه لا يمكن تعليم الإبداع تعليماً منظماً ». لكن يبقى الاستشكال كذلك ومثلما عند هيرت ريد : « إن الفنان لا يصدر في إبداعه الفني عن بعض القواعد الصارمة المحددة^(١٥٦)، كما أنه لا ينتظر من أحد غيره أن يعمل عليه اتجاهه الفني أو أن يعين له اللوحة التي لابد له من رسمها، ولكن هذا لا يعني أن يكون العمل الفني مجرد نشاط تعسفي أو إنتاج اعتباطي لا يحمل أي بناء أو تركيب ». ومن ثم فهو الاقرار بالتناقض الإشكالي، ولكنه يبقى توصيفاً/إقراراً، بلا حل، فقط، وعلى الرغم من أنه ليس ثمة (قيم جمالية) أولية أو قبلية ... Apriori لا يكون على الفنان سوى العمل على تجسيماً في لوحاته، إلا أن العمل الفني للتحقق لابد من أن يجيء منظوماً على ضرب من (الاتساق) الذي تشع من خلاله القيم^(١٥٧).

فإذا ما سلمنا بأن تنظيرات علم الجمال، مهما اختلفت مضاربيها ومسالكها، فإنها تختلف في « تفسير » الظواهر والوقائع الفنية، ولكن هذه الاختلافات في التفسيرات لا تعني اختلافاً

(١٥٢) المصدر نفسه. - ص ٩.

(١٥٣) كامارا (بيير) : الابتكار الحائلي والرائد. - ص ١٧.

(١٥٤) المصدر نفسه. - ص ١٢، ١٣.

(١٥٥) د. عبد الستار إبراهيم : اتفاق جديدة في دراسة الإبداع. - ص ٣٢.

(١٥٦) د. زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر. - ص ٣٣٥.

(١٥٧) المصدر نفسه. - ص ٣٣٥، ٣٣٦.

في الظواهر والوقائع ذاتها التي تبقى بنفس حقيقتها الكامنة فيها ... لذا فإنه يمكننا ان نتساءل دونما الارتباط بمفهوم معين دونما آخر : هل يمكن تحقق حدس كروتشة لدى مبدع الفيلم في انشاء فن سينمائي ؟ ... وهل يمكن أن يتحقق التوازن بين الارادة والعاطفة الذي حدده كولردج ليتمكن خالق الفيلم من انشاء « فن فيلمي » مستخدما لغته السينمائية مثلما يستخدم الشاعر لغة الكلام في شعره ؟ إلخ من هذه التساؤلات التي يمكن اطلاقها بذات القياس، والتي من شأنها طرح الاشكالية دائما للنقاش، بينما تظل على ما هي عليه قائمة اشكاليا، من ناحية أخرى، ومن حيث تحديد البحث لزاويته المشكلية، فلسوف تختلف المواقف كذلك إزاء « التقنيين في الفن » ليس فقط من حيث « امكانية ممارسته »، ولكن كذلك من حيث المنطلق الذي يتبناه فإن البحث يستهدف الوصول إلى منهج لامكانية التجديد في « أي تقنيين للفن » ولكنه يبحث لذلك في مدى « امكانية التقنيين » لدى ممارسة العملية الإبداعية أساسا، سواء كان هذا التقنيين « قواضعات » باتت مختلفة، أو تجديدا تجريبيا ولكنه مقنن كذلك.

من هنا يبدو واضحا - من كلا الجانبين : المشكلة والاشكالية أن البحث هو في اشكالية - « ممكن » الا وهو ممارسة التقنيين في الفن (وبما يعنى كذلك : الصنعة) بما هو اشكالية في علاقة النظرية أو التنظير بالإبداع، ذلك أن تحديد زاوية بحث الاشكالية في موضوع « تقنيين الفن » لابد أن يستتبع بدوره تساؤلات عدة حول « امكانية تحقق الإبداع » خلاله، في مقابل عدم امكانيته .. ومن ثم التساؤل كذلك حول امكانية تعليم هذا التقنيين عند استهداف تكوين فنان مبدع، أي ذات التساؤلات التي تشكل ظاهرة، كثيرا ما تبرز في قضايا ومجالات عديدة، كواحدة من أهم المواجهات التي تتصدى لتعليم الفن، أكاديميا، تارة بحسن النوايا التي تقتصر نظرتها على الجمود الذي قد يصيب عملية التطبيق في مرحلة ما أو في تجربة معينة دون إرجاع ذلك إلى قصور في الفهم أو التطبيق، وتارة بوعي مضاد لا يستهدف إلا تقويض هذه الأكاديمية، باعتبارها موقع افراز وامداد في اتجاه التنوير والتطوير للفن في دوره الحضاري ... هذا وإن كان البحث لا يجد ضرورة للعرض لصور مثل هذه المناهضات، فمجرأه ينصب على الاشكالية الأساسية التي تمس جوهر المبدأ ذاته : مدى امكانية سبق النظرية على الإبداع، حتى إذا ما تم التوصل إلى استخلاص يصمد الموقف من هذا المبدأ، امكن بعد ذلك التعرض لأي من الزوايا في العملية الإبداعية من حيث علاقتها بالنظرية، سواء ما يطرح منها تحت علاقة العلم بالفن، أو الفن والفلسفة، أو الفن والموهبة/الإلهام، أي بما يساعد في التعرض بوضوح لما ينشأ من المناهضات.

يمكن هنا إذن، أن يتم حصر الهدف النظري من حيث الاشكالية في التساؤل حول « امكانية ممارسة » الإبداع الفني /السينمائي، مسبوقا بامتلاك وعي نظري به، باعتباره في هذه الحالة تساؤلا قائما بذاته ولكنه يمثل الاشكالية موضوع البحث من ناحية، وباعتبار الإجابة عليه هي

التأكيد بالتالى على « امكانية » تحقق الاتجاه التجريبي فى الإبداع المسبوق بالنظرية التى تستحدث جديدا، كحل شرطى للتوجه الأكاديمي المجدد.

وبناء عليه يجدر التنويه إلى أنه طالما تمثل المستهدف النظرى فى « امكانية تحقق »، فإن ضمنيته تشير بالتالى إلى ثمة « تطبيقية » هى المستهدفة أساسا من البحث، بعد أن يتم حصره منهجيا فى مشكلة ناشئة فى إطار إشكالية معينة بهدف نظرى هو الذى يتم استخلاصه، ومن ثم يمكن أن يعود هذا المستخلص النظرى ليمارس دوره فى حل المشكلة ذاتها تطبيقيا، لأنه نابع منها هى أساسا، ورغم كونه يشير - كحل - إلى إشكالية نظرية (*).

(*) تكونت هذه الورقة من مقتطفات متناثرة تم تجميعها بتصريف على سبيل الإيجاز فى التعريف برسالة دكتوراه للمؤلف عنوانها: « إشكالية سبق النظرية على الإبداع، فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي - بحثا عن منهج التجديد السينمائي فى صحيفة الأكاديمية التجريبية »، التى يقع منها فى ٥٨٨ صفحة، تتضمنها بالكامل طبعة كتاب عنوانه « النظرية والإبداع .. فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي - تأليف د. مكيور ثابت، ومن إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢.

ملحق خاص

**نماذج اختبارات القبول للمعهد
العالي للسياسة بمصر**

بالإضافة إلى ما نخرت به ساحة البحث والدراسة من اهتمام بقضية الإبداع في المجال
السيكولوجي، فإن الإشكال الأكبر كان- وما زال- يتركز في بحث كل من: إمكانية وكيفية تعلم
أو تعليم الإبداع: وكيف نهتدى إلى المزيد من الإبداع؟ كيف نشعر به؟^(١) هل يمكن أن نتعلم
الإبداع؟ لقد قيل إن كل إنسان لديه قدرة هائلة على الإبداع، وقد بذلت جهود كبيرة لتدريب
الأفراد على الإبداع، والعمل على إظهاره.

يضاف إلى ذلك أن قدرة الفرد على الإبداع تتأثر بعدد من العناصر البيئية التي يمكن
إدارتها لتحقيق نتائج إبداعية - وهي كلها تساؤلات وأهداف كانت ومازالت محل اهتمام هذه
الدراسات السيكولوجية، أي بما يجعل ثمة التقاءات معها، ولكن المشكلة تظل محصورة في
المناهج واستخلاصات أبحاثها. الأمر الذي يفضي إلى العديد من الارتباكات والتشوشات غير
اليقينية، التي من شأنها- في النهاية- عدم الانتهاء إلى امتلاك برمجة عملية واقعية- رغم
كونها الهدف- لمجالات الإبداع الفني، سواء للممارسة أو للتعليم، وبما يمكن أن ينعكس على
البرمجة العملية لتعليم الإبداع الفني، بما من شأنه أن يشيع اختلافا وتباينا في التصورات
والاقتراحات، بل وسوف تتفاوت بدرجات حادة، ويصل بعضها إلى درجة أن أرلين ويلنسكي،
بالرغم من زعمها في التقديم أنها لا تدعى «بأن ما قدمته في هذا المجال هو أكثر من مخطط
تجريبي سطحي فقط»^(٢). ومع ذلك فمن استخلاصاتها في البرمجة قولها: «لا أوصي بدراسة
علم الجمال في جامعة حيث تكون دراسة الفن هي الدراسة الوحيدة»^(٣) التي يتابعونها كجزء
من منهاج التدريس إلا إذا وجد فيها قسم لدراسة «علم النفس» حيث تكون فيها «الدراسات
الجمالية» موجودة بصورة تلقائية». بل والأبعد من ذلك- وتأكيدا- فإنها تذهب إلى أن: «وفي
حالة وجود قسم كهذا (علم النفس) فإن التدريس الذي يقدم في حقل دراسة (علم الجمال
النفسي) يجب أن يكون مقتصرًا على ما أرى، على الطلاب الذين يدرسون من أجل الحصول
على درجة في (علم النفس)».

فإلى هذه الدرجة يصل الاستشكال حول دراسة الفن نفسه، في ضوء النتائج التي تتوصل
إليها دراسات علم النفس ذاته حتى الآن.

وما أن تثار التساؤلات- حتى الآن- حتى تنتظر الأجوبة، وهي من ثم «تشير إلى أن الطريق
لا يزال مفتوحا لكثير من الجهود»^(٤)، فما من مجال يحتاج إلى قدرات إبداعية لاستكشاف
مجاهله كما يحتاج الإبداع ذاته... بل وهكذا تسببت مشكلة انتظار الأجوبة الحاسمة في
ظاهرة عدم الاستقرار على صيغة مبنية ثابتة في برمجة امتحانات القبول لاختيار
السينمائيين الجدد للالتحاق بالدراسة في المعهد العالي للسينما، وبما انعكس أيضا على
برامج العملية التعليمية ذاتها، أي من حيث عدم استقرارها وتعرضها للتقلبات الكثيرة التي
أثرت في المستوى الدراسي لأكثر من فترة في تاريخ المعهد الرياني العريق.

هذا إلا أن ما يجب التأكيد عليه الآن هو أن ثمة مرحلة جديدة قد بدأت بالفعل في الأكاديمية
مع فترة رئاسة الدكتور فوزي فهمي لها، عندما أصبح اللوائح الداخلية المنظمة للعملية
التعليمية بجميع معاهد الأكاديمية لأول مرة، وعلى أساس من الدراسات العلمية والمنهجية

التي أسهم فيها كل مختص، بل ويعد الاطلاع على أرقى النظم والتجارب العالمية في هذا الصدد، فكان لتنظيم اختبارات القبول- بالطبع- أن تكون أول الهموم، والتي وجدت الحل العلمي لها في ابتكار صيغة اختبارية جديدة تماما تحت مسمى «الورشة الإبداعية»، التي تمثل مختبرا لا تقل مئة عن أسبوعين يقضيهما الطالب المتقدم بالمعهد قبل أن يتم حسم قبوله، بل إنه الآن لن يدخل مختبر «الورشة الإبداعية» ذاتها إلا بعد اجتياز اختبارات تسبقها؟ لاكتشاف استعداداته الإبداعي أساسا، طبقا لما جاء في لائحة المعهد العالي للسينما، بالفصل الأول المعنون «قبول الطلاب»، حيث ما نصه:

مادة (٦):

يشترط في قيد الطالب بمرحلة البكالوريوس ما يأتي:

- (أ) الحصول على شهادة الثانوية العامة، أو إحدى الشهادات الأجنبية المعادلة.
- (ب) اجتياز الاختبارات التي يجريها المعهد على مرحلتين في مجال التخصص المتقدم له الطالب على النحو التالي:

- المرحلة الأولى:

اختبارات للاستعدادات الإبداعية في مجال التخصص، وتحدد مجالس الأقسام ويقرها مجلس المعهد.

- المرحلة الثانية:

الطلاب الحاصلون على أعلى الدرجات في اختبارات المرحلة الأولى- وفقا لما يحدده مجلس المعهد- يلحقون بالورشة الإبداعية بالمعهد لفترة اختبارية لا تقل عن أسبوعين، وتتولى أقسام المعهد المختلفة تنظيم برامجها لتقييم الاستعدادات. لدى المتقدمين في كل تخصص. ويتابع أعضاء هيئة التدريس بالأقسام الطلاب ويكلفونهم بممارسات إبداعية أولية، ويضعون تقارير تقييم مفصلة مشفوعة بالدرجات لكل طالب، وتدخل في حساب الدرجات النهائية للقبول.

لكن في هذا الصدد تلزم إشارة التأكيد على أن أية «صياغة لوائحية» لتنظيم عمل ما، سوف يبقى نجاحها رهن «صياغة تطبيقية» كذلك، وهو ما يمكن الإقرار بتحقيقه «تجريبيا»، بينما تبقى ضرورة التقييم، ولذلك فإن ما نورد فيما يلي من نماذج الاختبارات التخصصية للمرحلة الأولى، لكفيل بالطرح للتعرف من ناحية، والبحث والتحليل التقييمي من ناحية أخرى.. وعليه سوف نرصد لكل تخصص نماذج امتحاناته عبر ما لا يقل عن خمس سنوات متتالية، حتى تمكن المقارنة والربط (فيما عدا امتحانات قسمي الديكور، والرسوم المتحركة القائمة سنويا على امتحان شبه ثابت في الرسم).

**نولاً : امتحان ما قبل التخصصات
الثقافة الفنية العامة واللغات
وتذوق سينمائي
(عام لجميع الأقسام)**

امتحان القنوق السينمالي (جميع التخصصات)

بعد رؤيتك لفيلم «ممر إلى الهند» المأخوذ عن قصة أدبية شهيرة، تكلم عن أحد المواضيع الآتية:-

١- نقل القصة الأدبية إلى الشاشة:

أورد أمثلة عن القصص الأدبية عربية أو أجنبية التي نقلت إلى الشاشة ومدى نجاحها في رأيك أو عدمه.

٢- علاقة السينما الغربية بالشرق:

ما هي الأفلام التي تعرضت للشرق؟

وكيف قدمت السينما الغربية العالم الشرقي؟

٣- جماليات الفيلم:

ما الذي لفت نظرك في جماليات الفيلم؟: جمال الصورة- تحريك الكاميرا- الموسيقى-

اختيار المكان- الأزياء وخلق الجو العام- أورد أمثلة من الفيلم عن هذه النقاط وبين رأيك فيها.

- يقوم الطالب بالإجابة على الأسئلة على أن يختار أسئلة لغة أجنبية واحدة من بين

الانجليزية أو الفرنسية، ويتم الإجابة بكتابة الرقم المجاور للإجابة الصحيحة على السؤال في

الخانة المخصصة أمام رقم السؤال على هامش الصفحة.

إذا كانت اجابة السؤال رقم ٢٩ هي «ب» فعلى الطالب وضع حرف ب في الخانة المقابلة

على النحو التالي ٢٩/ب.

- اجمالى عدد الأسئلة ١٠٠ سؤال والزمن تسعون دقيقة.

- اللغة الأجنبية:.....

- يلغى امتحان الطالب إذا لم يلتزم بالتعليمات والنظام.

مع أطيب التمنيات بالتوفيق

أكاديمية الفنون المعهد العالى للسينما
امتحان الثقافة **الفنون** والفنون واللغات
الزمن: تسعون دقيقة
الكود: yaa 112

١- يعتبر— من أهم كتاب السيناريو المصريين كما أخرج أفلاما روائية وتسجيلية ومسلسلات كما قدم للمكتبة الفنية عدة دراسات ومؤلفات:

أ- حسين حلمى المهندس.

ب- محمد جسيب.

ج- طارق الشناوى.

د- أحمد عبدالوهاب.

٢- قدم الراحل أحمد بديرخان عدة أفلام عتيمة للسينما المصرية منها فيلم:

أ- أمير الانتقام.

ب- سلفنى ثلاثة جنيه.

ج- نادية.

د- الفلاح الفصيح.

٣- فيلم الكيت كات إخراج داود عبد السيد مأخوذ عن رواية:

أ- النظارة السوداء.

ب- وجع البعاد.

ج- مالك الحزين.

د- منتصف ليل الخربة.

٤- يعتبر حلمى حليم أحد المخرجين الذين عملوا فى أكثر من مجال فى الفن السينمائى

منها الترجمة والنقد الفنى والإنتاج، من أفلامه:

أ- أيامنا الحلوة.

ب- عاشق الروح.

ج- الاعتراف.

د- غرام الأسياء.

٥- يعتبر الفنان صلاح مرعى أحد فنانى السينما المتميزين من خلال مهنته كـ:

أ- مهندس نيكور.

ب- مصور سينمائى.

ج- كاتب سيناريو.

د- مونتير.

- ٦- قام..... بعمل المونتاج للعديد من الأفلام الطويلة والقصيرة والتجريبية بحرفية وحس فنى عال، يضعه ضمن قائمة أهم مونتيرى للسينما:
- أ- راجح داود.
 - ب- ماهر راضى.
 - ج- عادل منير.
 - د- أحمد عبدالوهاب.
- ٧- عملية المكساج فى السينما هى:
- أ- ترتيب اللقطات.
 - ب- المونتاج النهائى.
 - ج- ربط الموسيقى بالصورة.
 - د- مزج شرائط الصوت معا على شريط واحد.
- ٨- أخرج الفنان حلمى رفلة فى عام ١٩٥١ فقط سبعة أفلام هى: بلد المحبوب، الحب فى خطر، البنات شريات، تعالى سلم، نهاية قصة، فايق ورايق:
- أ- حماتى قنبلة ذرية.
 - ب- كيد العوالم.
 - ج- زوجة محرمة.
 - د- الوحش.
- ٩- أثار فيلم المذنبون عند عرضه ضجة كبرى بسبب جراءة موضوعه وطريقة تناول ذلك الموضوع من قبل. مخرج الفيلم الأستاذ:
- أ- يوسف شاهين.
 - ب- محمد النجار.
 - ج- سعيد مرزوق.
 - د- عاطف الطيب.
- ١٠- يسبق الفنان أحداث الواقع بإرهاصه الفنى كما حدث فى فيلم البرى، للمخرج:
- أ- على عبدالخالق.
 - ب- محمد حسيب.
 - ج- عاطف الطيب.
 - د- يحيى العلمى.
- ١١- يعتبر بعض النقاد أن فيلم السوق السوداء هو أكثر الأفلام المصرية تعبيرا عن الواقع الاجتماعى فى الأربعينيات وقد قام بإخراجه:
- أ- السيد بدير.
 - ب- كامل التمسانى.

ج- عاطف سالم.

د- السيد زيانة.

١٢- يفضل المخرج العالمى.... تصوير اغلب أفلامه أبيض وأسود حيث تشكل درجات الرمادى جماليات الصورة عنده، كما تعكس نزعتة الإنسانية وميله إلى سير أغوار الإنسان، ومن أفلامه الفراولة البرية، الصمت، وجها لوجه:

أ- إنجمار برجمان.

ب- فيدريكو فيليني.

ج- فرانشيسكو روزى.

د- سبيلبرج.

١٣- دائما ما يأتى فيلم المواطن كين للمخرج..... على رأس قوائم اختيار أهم الأفلام العالمية فى تاريخ السينما:

أ- لويس بونويل.

ب- جودار.

ج- كوبولا.

د- أورسون ويلز.

١٤- أثرت حركة الموجة الجديدة السينمائية والتي ظهرت فى فرنسا فى اللغة السينمائية بشكل بالغ من خلال اعلامها مثل جان لوك جودار:

أ- سيدنى بولاك.

ب- أميل زولا.

ج- فرانسوا تروفو.

د- سكر سيزى.

١٥- بدأ الراحل أحمد جلال حياته الفنية ممثلا ثم ما لبث أن جمع بين التمثيل والتأليف والإخراج. ومن أفلامه التى اشترك فيها بالتمثيل والسيناريو والحوار، إلى جانب الإخراج فيلم:

أ- أيام الغضب.

ب- عودة الغائب.

ج- الهجامة.

د- امرأة أيلة للسقوط.

١٦- أخرج الفنان أحمد خورشيد فيلما هو السبع الفدى بينما شارك فى العديد من الأفلام السينمائية، منها: سى عمر، بنات اليوم، البوسطجى، الاختيار، الشيماء من خلال تخصصه الرئيسى وهو:

أ- المونتاج.

ب- الديكور.

ج- التصوير.

د- الإخراج.

١٧- عكست أفلام نجيب الريحاني التركيبية الاجتماعية في الفترة التي تم إنتاجها فيها، ومنها فيلم غزل البنات والذي أخرجه:

أ- أنور وجدي.

ب- عز الدين ذو الفقار.

ج- أشرف فهمي.

د- صلاح أبو سيف.

١٨- كان أول أفلام المخرج المصري العالي يوسف شاهين:

أ- البوسطجي.

ب- شباب امرأة.

ج- المصير.

د- بابا أمين.

١٩- عكست أفلام المخرج..... وعيا اجتماعيا يجعلها أحد الشواهد عن علاقة الفن بالمجتمع، ومنها المتمردين، صراع الأبطال، السيد البلطى، درب الهاييل:

أ- شريف عرفة.

ب- توفيق صالح.

ج- كمال الشيخ.

د- السيد زيادة.

٢٠- يعتبر سعيد الشيخ من أهم..... حيث قام بعمل ما يزيد على المائة وخمسين فيلما، يقع السواد الأعظم من أهم أفلام السينما المصرية ضمنها:

أ- مهنسى الديكور.

ب- المونتيرين.

ج- كتاب السيناريو.

د- المصورين السينمائيين.

٢١- يعتبر صلاح أبو سيف أحد أهم مخرجى السينما المصرية ومن أهم أفلامه...

أ- باب الحديد.

ب- المنزل رقم ١٢.

ج- الفتوة.

د- الحرام.

٢٢- أول فيلم روائى مصرى هو فيلم:

أ- ليلي.

ب- زيقب.

ج- لاشين.

د- اولاد النوات.

٢٣- أخرج الراحل شادى عبدالسلام фильماً روائياً طويلاً واحداً هو:

أ- الشيماء.

ب- ليلة أن تحصي السنون.

ج- الأرض.

د- جعلوني مجرماً.

٢٤- المونتاج هو تلك العملية التى تتم:

أ- قبل التصوير.

ب- أثناء التصوير.

ج- قبل المكساج.

د- عند خروج النسخة النهائية.

٢٥- يتم تسجيل الحوار فى الفيلم السينمائى أثناء التصوير على:

أ- خام صوتى.

ب- نفس نيجاتيف الصورة.

ج- خام مغناطيسى.

د- لا يسجل أثناء التصوير.

٢٦- تأثر..... بالأراء العلمية للعالم اينشتين ونظريته النسبية التى ترى أن الحقيقة غير ثابتة

وإنما تتوقف على العلاقات الزمانية:

أ- الطبيعية.

ب- التأثيرية.

ج- التكعيبيون.

د- الواقعية.

٢٧- فاز نجيب محفوظ بجائزة نوبل للأدب، ومن أعماله رواية:

أ- القاهرة الجديدة.

ب- مالك الحزين.

ج- وجع البعاد.

د- اولاد حارتنا.

٢٨- تعتبر القرافير، جمهورية فرحات، المهزلة، من أشهر أعمال..... المسرحية:

- أ- علي سالم.
- ب- ميخائيل رومان.
- ج- يوسف إدريس.
- د- محمود دياب.

٢٩- الفيل يا ملك الزمان مسرحية من تأليف الكاتب المسرحي السوري:

- أ- سعد الله ونوس.
- ب- محمد الماغوط.
- ج- إيليا أبو ماضي.
- د- مارون النقاش.

٣٠- يعتبر..... رائد الفن التثري في مصر، كما أن لوحته نهضة مصر، ولوحات مستشفى المواساة، ولوحة مدرسة الاسكندرية كلها نماذج رائدة للفنانين التثريين المصريين:

- أ- أحمد صبرى.
- ب- أحمد نوار.
- ج- آدم حنين.
- د- محمد ناجى.

٣١- يقام بينالى القاهرة للفنون التشكيلية مرة كل:

- أ- عام.
- ب- عامين.
- ج- أربعة أعوام.
- د- عشرة أعوام.

٣٢- تعتبر إنجي أفلاطون أحد اعلام:

- أ- الفن التشكيلى.
- ب- الأدب.
- ج- الرقص التعبيرى.
- د- الغناء.

٣٣- شاعر النيل هو الشاعر:

- أ- أحمد شوقى.
- ب- المازنى.
- ج- حافظ إبراهيم.
- د- إبراهيم ناجى.

٣٤- ليلي والمجنون مسرحية شعرية من تأليف:

أ- أحمد شوقي.

ب- صلاح عبدالصبور.

ج- حافظ إبراهيم.

د- فاروق جويدة.

٣٥- فيلم المواطن مصري من إخراج الفنان صلاح أبو سيف عن قصة الكاتب..... الحرب

في بر مصر:

أ- يوسف القعيد.

ب- نجيب محفوظ.

ج- جمال الغيطاني.

د- إبراهيم أصلان.

٣٦- تعتبر لفظة.... مرادفة للدراسة الأكاديمية في بدايات إطلاقها، ولكنها بمرور الزمن

تحولت لتعني ما هو خالف من الأعمال الفنية:

أ- الواقعية.

ب- الكلاسيكية.

ج- ما فوق الطبيعة.

د- الطبيعية.

٣٧- يعتبر تمثال نهضة مصر أحد الشواهد على عبقرية... الفنية، وقد أقيم له متحف

باسمه:

أ- حامد سعيد.

ب- حسن حشمت.

ج- محمود مختار.

د- جمال السجيني.

٣٨- اكتسب شهرة واسعة في رسم البورتريه، وتميزت أعماله بالتعبيرات التي يستشفها

من العيون ويعكسها في اللوحة:

أ- صلاح عبدالكريم.

ب- صبحي عياد.

ج- صبرى راغب.

د- زينب عبدالحميد.

- ٣٩- اتسمت كتابات.... بأنها درامات إنسانية متاملة حتى سميت بـدراما تحت الجلد وهو ما يظهر في أعماله موت مونتلف، طائر البحر، يستأن الكر، الخطوبة... إلخ:
- أ- سترندبرج.
 - ب- تنسى ولياميز.
 - ج- تشيكوف.
 - د- يوريينس.
- ٤٠- من أشهر كتاب المسرح الاغريقي وأكثرهم حرفة:
- أ- كورنى.
 - ب- سوفوكليس.
 - ج- يونيسكو.
 - د- إدوارد البى.
- ٤١- تعتبر لوحة العشاء الأخير أشهر لوحات الفنان العالمى:
- أ- رمبرانت.
 - ب- جوريا.
 - ج- ليونارد دافنشى.
 - د- مايكل أنجلو.
- ٤٢- الفارب آلة يرجع تاريخ استخدامها لـ:
- أ- الفراعنة.
 - ب- البيزنطيين.
 - ج- الأفريق.
 - د- اليونانيين.
- ٤٣- يحكى باليه بتروشكا قصة حب بين الأراجوز بتروشكا والباليرنا الأولى، وهو من تأليف:
- أ- بيكاسو.
 - ب- مونتسارت.
 - ج- سترافنسكى.
 - د- فيالنى.
- ٤٤- حسن من شكل العود وأدخل الوتر الخامس:
- أ- الخلقى.
 - ب- زرياب.
 - ج- الكندى.
 - د- سيد نرويش.

٤٥- تأثر بأعمال نابليون وانعكس هذا في السيمفونية الثالثة الشهيرة بالبطولة:

أ- موتسارت

ب- شوبان

ج- بيتهوفن

د- بوهان سبستيان باخ

٤٦- ألف.... عدداً من الأعمال للباليه منها كسارة البنق، بحيرة اليجع، الجمال النائم:

أ- بيتهوفن.

ب- دافنشي.

ج- سيزان.

د- تشيكوفسكى.

٤٧- اسهم.... مؤلف كتاب الموسيقى الكبير بمؤلفه هذا بجهد متميز في تاريخ الموسيقى العربية:

أ- ابن رشد.

ب- ابن الهيثم.

ج- ابن النفيس.

د- الفارابى.

٤٨- سكة السلامة عمل مسرحى من تأليف:

أ- وحيد حامد.

ب- نجيب سرور.

ج- محمود دياب.

د- سعد الدين وهبة.

٤٩- يعتبر النقاد مسرحية يا طالع الشجرة للكاتب.... أحد نماذج دراما العبث في المسرح العربى:

أ- توفيق الحكيم.

ب- طه حسين.

ج- محمد سلماوى.

د- سمير سرهان.

٥٠- الصوتانة هي:

أ- مكان لحفظ الأفلام.

ب- قالب موسيقى.

ج- إحدى الرقصات العالمية.

د- أشهر المسرحيات العالمية.

٥١- فاز فريق.... بكأس الأندية أبطال الكؤوس العربية التي أقيمت بالاسماعيلية:

أ- الاسماعيلي.

ب- اهلي بنغازي.

ج- مولودية وهران.

د- الشباب السعودي.

٥٢- يتكون عدد لاعبي فريق كرة اليد في الملعب من:

أ- خمسة.

ب- تسعة.

ج- سبعة بحارس المرمى.

د- ستة لاعبين فقط.

٥٣- وصل المنتخب المصري لكرة القدم لنهائيات كأس العالم آخر مرة عام:

أ- ١٩٩٠.

ب- ١٩٨٦.

ج- ١٩٩٤.

د- ١٩٦٤.

٥٤- يعتبر محمد علي كلاي قبل اعتزاله اللعب من أشهر لاعبي:

أ- رفع الأثقال.

ب- كمال الاجسام.

ج- ألعاب القوى.

د- الملاكمة.

٥٥- ... من أشهر الشعراء العرب في الشعر الحر يتميز بعمق التجربة والرأي الحر، وكان آخر أعماله هو أوراق الغرفة ٨ وهي الغرفة التي شهدت الأيام الأخيرة في حياته:

أ- أحمد شوقي.

ب- بدر شاكر السياب.

ج- أمل دنقل.

د- نزيه خيري.

٥٦- يشغل توني بليز منصب:

أ- وزير خارجية أمريكا.

ب- وزير ثقافة فرنسا.

ج- رئيس وزراء إنجلترا.

د- وزير مالية إنجلترا.

٥٧- يرجع الفضل فى إنشاء معاهد أكاديمية الفنون إلى..... إيان أن كان وزيرا للثقافة.

١- اسماعيل صدقى.

ب- عاطف صدقى.

ج- ثروت عكاشة.

د- عبداللطيف بغدادى.

٥٨- يرجع قديم نيل توشكى إلى:

١- عهد محمد على.

ب- عهد اسماعيل.

ج- العهد الفرعونى.

د- العهد العباسى الثانى.

٥٩- يتكرر يوم التاسع والعشرين من فبراير مرة كل:

١- عام.

ب- عامين.

ج- عشرة أعوام.

د- أربعة أعوام.

٦٠- عاصمة الأرجنتين هى:

١- بيونس آيرس.

ب- أرجنتينا.

ج- انبيرة.

د- لاهور.

٦١- عاصمة تونس هى:

١- صفاقس.

ب- تونس.

ج- القيروان.

د- عبدان.

٦٢- عاصمة الهند:

١- كلكتا.

ب- بومباى.

ج- نيرولمهى.

د- كوالامبور.

٦٣- تقع مدينة لاهاي في..... وهي شهيرة بوجود محكمة العدل الدولية فيها:
أ- الهند.

ب- سنغافورة.

ج- أندونيسيا.

د- هولندا.

٦٤- أول رئيس جمهورية مصرى بعد الثورة هو:

أ- صلاح سالم.

ب- محمد نجيب.

ج- أنور السادات.

د- جمال عبدالناصر.

٦٥- فاتح الأندلس وصاحب جملة البحر امامكم والعدو خلفكم:

أ- عقبة بن نافع.

ب- الخليفة الناصر.

ج- طارق بن زياد.

د- صلاح الدين.

٦٦- يقع معبد الكرنك في:

أ- الأقصر.

ب- أسوان.

ج- نجع حمادى.

د- قنا.

٦٧- أول من دعا للتوحيد:

أ- إخناتون.

ب- بتاح.

ج- آمون.

د- رع.

٦٨- أول معاهدة سلام في التاريخ عقدها:

أ- ميثا.

ب- نفرتيتى.

ج- رمسيس الثانى.

د- أحس.

٦٩- وزير خارجية أمريكا هو:

أ- مادلين أولبرايت.

ب- جون ميجور.

ج- آل جور.

د- شيراك.

٧٠- قامت مفاوضات أسلو بين الاسرائيليين والفلسطينيين بحضور:

أ- الطرفين فقط.

ب- سوريا.

ج- أمريكا ومصر والأردن.

د- أمريكا والأردن.

٧١- كانت بياناً والتي حظيت بشعبية عالمية هائلة بسبب مشروعاتها الخيرية تحمل

لقب..... عند وفاتها:

أ- صاحبة السمو الملكي.

ب- أميرة ويلز.

ج- ليدى تشارلز.

د- أميرة بريطانيا.

٧٢- وقع العدوان الثلاثي على مصر عام:

أ- ١٩٧٣.

ب- ١٩٦٧.

ج- ١٩٤٨.

د- ١٩٥٦.

٧٣- اشتهر مرض انهيار جهاز المناعة باسم:

أ- الهيموفيليا.

ب- الكبد الوبائي.

ج- السيدا أو الإيدز.

د- جنون البقر لوجوده في لحم الأبقار.

٧٤- تعتبر طبقة الأوزون رقيقة جداً ومع ذلك تمثل الدرع الواقية للأرض ونتيجة للخلل الذي

أصابها من تلوث الهواء بالعواصف والغازات المستضمة في التبريد بأشكاله فقد أدى هذا إلى:

أ- انتشار الأوبئة.

ب- انخفاض حرارة الأرض.

ج- ارتفاع حرارة الأرض.

د- زيادة الجليد القطبي.

٧٥- أقيمت دورة الألعاب الأولمبية عام ١٩٩٦ في مدينة:

أ- لوس أنجلوس.

ب- سول.

ج- أطلانتا.

د- لشبونة.

اللغة الأجنبية: يجيب الطالب على أسئلة الجزء الأول الخاص باللغة الانجليزية، إذا كان اختياره اللغة الانجليزية كلفة اجنبية او الجزء التالي إذا كان اختياره هو اللغة الفرنسية ويحمل نفس ارقام الأسئلة.

76-..... were first viewed through a telescope by Galileo.

A- Jupiter has four moons.

B- Jupiter's four

C- Jupiter surrounded by four moon.

D- surrounded by four moons Jupiter.

77-..... the end of the Ice Age around 8000 B.C became extinct.

A- with

B- it

C- that

D- in addition

78- The gila monster is..... poisonous lizards found in North America.

A- few

B- the

C- one of the few

D- of the few

79-..... Cairo's proximity to Sinai, ■ is important link in ■ nation's transportation system.

A- Since.

B- Resulting.

C- However

D- Because of

80- Argonomists work to improve the quality of crops, increase the yield of Fields, and... of soil

- A- the quality is maintained
- B- maintain the quality
- C- the mointenace of the quality
- D- maintaining the quality

81- From 1933, U.S. Bureau obtained information about the weather from.... box kites.

- A- attached devices
- B- attached to devices
- C- devices attached
- D- attached devices

82- Projective tests..... as Rorschach Test have no right wrong

- A-Suck
- B- Similar
- C- Like
- D- Same

83- Prospectors to Nevada in 1859..... was discovered there.

- A- after gold soon
- B- after gold
- C- gold after
- D- they found gold

heat from the sun is trapped near the earth's surface, the green house effect 84-..... occurs.

- A- Not
- B- when
- C- that
- D- what

85-..... the outer layer of the skin, contains pigments, pores, and ducts.

- A- that The epidermis
- B- The epidermis is
- C- The epidermis
- D- The epidermis which

86- The Kilauea volcano..... on the eastern slope of the larger Mouna Loa volcano.

- A- is situated
- B- has situated
- C- situating
- D- to situate

87- In November 1863, the city of Atlanta..... during Sherman's Famous "March to the Sea"

- A- was completely burned
- B- completely was burned
- C- it was burned completely
- D- completely burned it

88- The Kentucky Derby..... every May at Churchill Downs in Louisville, Kentucky.

- A- is be run
- B- run
- C- it may be run
- D- is run

89-..... have captured the spirit of the conquest of America as well as James Fenimore Cooper.

- A- Few writers
- B- Few writers
- C- writers are Few
- D- Few writers

90- Out of John Kenneth Galbraith's The affluent Society..... for an increase in public goods, potentially at the expense of private goods.

- A- came the argument**
- B- his argument**
- C- the economist ■ arguing**
- D- argued**

91- Unlike the earth, which Rotates once every twenty- for hours,..... once every ten hours.

- A- the rotation of Jupiter**
- B- the occurrence of Jupiter's rotation**
- C- Jupiter rotates**
- D- Jupiter's rotating**

92-..... Peaches are classified as freestone or clingstone depends on how difficult it is to remove the pit.

- A- the**
- B- About**
- C- Whether**
- D- Scientifically**

93- Keynes argued that to avoid an economic depression the government.... spending and lower interest rates.

- A- is**
- B- higer**
- C- increase**
- D- should increase**

94- The human body has Four Jugular veins,..... each side of ■■■ neck.

- A- there are two on**
- B- ■ has two on**
- C- two are on**
- D- Two on**

95- In 1905 Joesa replaced Sitka... Alaska.

- A- the capital ■■■
- B- as ■■■ capital of
- C- was the capital of
- D- the capital being

96-..... of the Stamp Act in 1865 provoked strong opposition among the Amerik■■■ colonists.

- A- The passage ■■■
- B- It was the passage
- C- Before the passage
- D- The passage

97- The adder is a venomous snake.... bite may prove fatal to humans.

- A- its
- B- whom its
- C- that
- D- whose

98- The sport of hang gliding..... by Federal Aviation Administration (F A A).

- A- regulated it
- B- is regulated
- C- that regulated
- D- that it ■■■ regulated

99- The javelin used in competition must be between 260 and 2■■■ centimeters.....

- A- in length
- B- it is long
- C- whose length
- D- lengthly

100- In internal combustion engine,.... and air are heated inside a cylinder.

- A- and gasolin vapor
- B- both gasolin vapor
- C- gasolin vapor additional
- D- besides gasolin vapor

C- etait

D- qu'il ■ ■■

81- C'était la première fois que la princesse de wales était aux états- Unis

A- est- cè vrai?

B- pas vrea

C- en verite

D- ■■■ verite

82- Mettez les plantes.... la fenetre pour ■ voir de la lumiere

A- pres de

B- pres ■

C- proche

D- prochaine

**83- si L; 'un des participants ■ une conversation demande..... la communica-
tion ■ rompu.**

A- ■ que veut dire L' autre

B- l' autre veut dire quoi

C- qu'a t'il dit l'autre

D- est- ce l' ■■ qui dit

84- la devoir coelste ■ ecrire un essai de..... environ

A- cinq cent ■■

B- cinqs cents ■■

C- cinq Cents ■■

D- cinqs cent mot

**85- Les gens professionnels apprecient..... lorsque vous desirez anniez-
■ rendez- ■■**

A- ■■ ■■ les appelez

B- si ■■ pouvez appeller

C- qu' ■■ appelle

D- que ~~mon~~ appelez

86- Le salaire d' un chauffeur prive est beaucoup plus eleve que.....

A- celui de l'enseignant

B- comparant a l'enseignant

C- la salaire d' un enseignant

D- l' enseignant et son salaire

87- Richard ~~est~~ ~~un~~ ~~et a...~~ d' entrer dans la politique.

A- servi a la marine comme officier

B- la Marine l' a pris ~~comme~~ officier

C- ~~un~~ officer de Marine

D- servi reellement la marine

88- La plupart des etudiants etrangers n' aiment pas le cafe americain...

A- C' est mon cas

B- ~~un~~ mot aussi

C- et moi ~~aussi~~

D- ~~un~~ encore moi

89- On esperait... la Match mais les autres jouaient fort bien

A- ~~un~~ gain

B- desirer gagner

C- gagner

D- pou voir ~~gagner~~

90- cette plan te est... grande qu' ~~un~~ faut la deplacer.

A- aussi

B- si

C- ~~un~~

D- trop

91- differents des europeens les americains... (~~un~~ bacon and eggs) pour

leur petit déjeuner.

A- preferent

B- apprecient

C- ont une preference.

D- sont habitues à manger

92- Un étudiant doit informer le directeur s'il..... une chambre avec un autre copain.

A- refuse de partager

B- accepte de partager

C- Veut partager

D- desire partager

93- que les anglais sont installes à jamestown.

A- l'annee 1607

B- parceque en 1607

C- c'était en 1607

D- pendant l'annee 1607

94- la direction n'accepte seulement les diplomes.. exige ... d'experience.

A- encore deux

B- pas moins que deux ans

C- deux ans

D- plus que deux ans

95- ouvriers esperent..... chaque etc.

A- re travailler

B- avoir du travail

C- participer au travail

D- continuer à travailler

96- Shabin dans son dernier film.... sujet de controverse.

- A- etait
- B- devait
- C- devenu
- D- a etc

97- le cinema Arabe... Une crise grave.

- A- devait traverser
- B- a traverse
- C- traverse
- D- traversera

**98- Le cinéaste arabe a... beaucoup de choses de
présenter.**

- A- a su
- B- doit savoir
- C- savait
- D- Saura

99- la fin du film (la terre).... un exemple.

- A- est devenue
- B- va devenir
- C- etait
- D- sera

100- l'art... pour les crises spirituelles du monde.

- A- peut
- B- pouvait
- C- aidera
- D- facilite

أكاديمية الفنون المعهد العالي للسينما

امتحان القبول للعام الدراسي ٩٨، ٩٩

الثقافة العامة واللغات

الكود A ya 44 الزمن ٥٠ دقيقة

١- عاصمة موريتانيا هي:

أ- نواكشوط

ب- مالي

ج- بوركينا

٢- المغربي سعيد موطيعة من أشهر العدائين العرب الذين حققوا بطولات خاصة في العدو لمسافة.

أ- ١٠٠ م.

ب- ٢٠٠ م.

ج- ١٥٠٠ م.

٣- عدد لاعبي فريق كرة الطائرة الأساسيين:

أ- خمسة لاعبين.

ب- سبعة لاعبين.

ج- ستة لاعبين.

٤- أخذ فيلم الحرام عن رواية بنفس الاسم من تأليف الأديب الكبير:

أ- نجيب محفوظ.

ب- يوسف إدريس.

ج- يوسف القعيد.

٥- تسمى عملية إعادة تسجيل الصوت في الاستوديو للقطات المصورة في السينما بـ:

أ- المكساج.

ب- التزامن المؤجل.

ج- الإذاعة الخلفية.

٦- أخرج.... أول فيلم سينمائي في التاريخ.

أ- دزيجا فيرتوف.

ب- الإخوان لومير.

ج- د. د. جريفيث.

٧- يعبر فيلم درب الهايبل عن فكر المخرج..... والحاصل على جائزة الدولة التقديرية هذا العام.

أ- يوسف شاهين.

ب- توفيق صالح.

ج- كمال الشيخ.

٨- رئيس الوزراء الروسى الحالى هو:

أ- يفجينى بريماكوف.

ب- بوريس يلتسين.

ج- رمسكى كورساكوف.

٩- اعتبر فيلم الفتوة للمخرج الراحل.... إعادة رؤية للواقعية.

أ- أحمد بدرخان.

ب- أحمد جلال.

ج- صلاح أبو سيف.

١٠- سميت السياسات الاقتصادية التى بدأت فى منتصف السبعينيات باسم سياسة:

أ- الانفتاح.

ب- الخصخصة.

ج- الاشتراكية.

١١- يعتبر..... من أشهر الشعراء العرب ومن قصائده مرثى زرقاء اليمامة، السويى،

غرفة العمليات رقم ٨.. إلخ.

أ- عبدالرحمن الأبنوبى.

ب- أمل دنقل.

ج- نزار قبانى.

١٢- اللواء محمد نجيب هو:

أ- رياضى مصرى راحل.

ب- شاعر غنائى وضابط بالجيش.

ج- أول رئيس جمهورية مصرى.

١٣- آخر اشتراك لمصر فى كأس الأمم الأفريقية فى عام:

أ- ١٩٩٨.

ب- ١٩٩٠.

ج- ١٩٨٦.

١٤- الإخوة الأعداء هى رواية للأنيب الروسى الكبير:

أ- تولستوى.

ب- جوجول.

ج- ديستوفسكى.

١٥- الفنان.... من أشهر الفنانين القديرين العرب، وله متحف يحمل اسمه:

أ- عطية شراوية.

ب- إبراهيم ناجي.

ج- محمد ناجي.

١٦- أول فيلم روائي مصري هو:

أ- برسم أفندي يبحث عن وظيفة.

ب- وداد.

ج- زينب.

١٧- الفلوت من آلات النفخ:

أ- الخشبية.

ب- الوترية.

ج- النحاسية.

١٨- قدم المخرج العالمي.... تحفته الرائعة تيتانك لتصبح من العلامات المميزة في تاريخ

الانتاج والتوزيع السينمائي.

أ- جيمس كاميرون.

ب- سبيلبرج.

ج- كوبولا.

١٩- يعتبر.... كينيث ستار من أشهر الشخصيات في أمريكا هذا العام.

أ- المخرج السينمائي.

ب- مغني الجاز.

ج- المدعي العام المستقل.

٢٠- طبقة الأوزون هي:

أ- طبقة جاذبية رقيقة بجسم الإنسان.

ب- الطبقة الخارجية من الغلاف الجوي للأرض.

ج- الطبقة الصخرية الحاوية للبترول في باطن الأرض.

٢١- قام بإخراج عدد من الأفلام الروائية والتسجيلية، كما قام بكتابة السيناريو وله مؤلفات

في فن السينما:

أ- حسين حلمي المهندس.

ب- أحمد خورشيد.

ج- صلاح مرعي.

٢٢- غنى الفنان..... أغنية يا بلع زغول بمناسبة عربة سعد زغول ورفاقه من المنفى.

أ- سيد درويش.

ب- كامل الخلعي.

ج- إبراهيم الموصلي.

٢٢- تقع قناة أستاكبوس:

أ- على خليج بنما.

ب- في ساق النباتات.

ج- في اذن الإنسان.

٢٤- تنظم مصر بطولة العالم لكرة اليد للكبار عام:

أ- ٢٠٠١.

ب- ١٩٩٩.

ج- ٢٠٠٠.

٢٥- الكونشرتو هو:

أ- مصطلح سينمائي.

ب- قالب موسيقي.

ج- آلة موسيقية.

٢٦- يتدفق الدم إلى جسم الانسان من خلال الشريان الأورطي والذي يندفع إليه الدم من:

أ- الأذين الأيمن.

ب- البطين الأيسر.

ج- البطين الأيمن.

٢٧- من أشهر أعمال الفنان..... تمثال نهضة مصر.

أ- محمود مختار.

ب- هبيري راغب.

ج- سمير غريب.

٢٨- لشبونة هي عاصمة:

أ- اسبانيا.

ب- نيكاراغوا.

ج- البرتغال.

٢٩- لأنه كان ضابطاً في الجيش وشاعراً في نفس الوقت لقب برب السيف والقلم:

أ- أحمد شوقي.

ب- إيليا أبو ماضي.

ج- محمود سامي البارودي.

٣٠- مات المخرج.... بعد رحلة إبداع طويلة حقق فيها الشهرة العالمية، ومن أشهر أعماله

راشومون.

١- جودار.

ب- اكير كيراساوا.

ج- هيتشكوك.

٢١- تقع بورما فى قارة:

١- افريقيا.

ب- اسيا.

ج- امريكا.

٢٢- اشتهر..... بكتابة الرباعيات قدمت له السينما والتلفزيون العديد من الاعمال ومنها

اوبريت الليلة الكبيرة.

١- عبدالسلام امين.

ب- حسين السيد.

ج- صلاح جاهين.

٢٣- مجموعة لوحات زهرة الخشخاش التى رسمها.... من اكثر اللوحات عرضة للسرقة

والتقليد.

١- بيكاسو.

ب- فان جوخ.

ج- مايكل انجلو.

٢٤- اول تجربة ناجحة لاستنساخ كائن حى هى تجربة:

١- كلوديا شيفرز.

ب- الكلبة لاىكا.

ج- النعجة نوالى.

٢٥- العمل الموسيقى كارمن هو:

١- باليه لتشايكوفسكى.

ب- باليه لسترافنفسكى.

ج- اوبرا لجورج بيزيه.

٢٦- العرض الفائز بجائزة مهرجان المسرح التجريبي هو:

١- السيدة ترتدى الفراء.

ب- مخدة الكحل.

ج- غزل الاعمار.

٢٧- ترك الرئيس الامريكى.... مقعد الرئاسة فى اعقاب فضيحة ووترجيت لثأبه.

١- نيكسون.

ب- بوش.

ج- بيل كليتون.

٢٨- فيلم احلام المدينة الذي تدور أحداثه في الوحدة بين مصر وسوريا من إخراج:

أ- محمد ملص.

ب- نوري أبو زيد.

ج- يوسف شاهين.

٢٩- قام أحد المتطرفين اليهود باغتيال..... رئيس الوزراء الإسرائيلي السابق نتيجة لاستمراره في عملية السلام.

أ- شيمون بيريز.

ب- مناحم بيجين.

ج- إسحق رابين.

٤٠- من أشهر مديري التصوير الذين اثروا السينما المصرية من خلال أفلامه التي عمل بها.....

أ- أنسى أبوسيف.

ب- عادل منير.

ج- عبدالعزيز فهمي.

ثانيا: اللغة الأجنبية

وهي الأسئلة من ٤١- حتى ٦٠ ويقوم الطالب باختيار إحدى اللغتين الإنجليزية أو الفرنسية وتحمل أسئلة كل لغة نفس الأرقام على حدة.

41- Many plants can be tricked into flowering earlier or later than normal..... hours of light.

- A- adjusted artificially by
- B- they are artificialy
- C- by artificially adjusting

42- Infrared produce images.... in the region being

- A- the temperature
- B- show the temperature
- C- that show the variations show variations temperature variations

43-..... people high pressure not exhibit symptoms, they may not be aware they the disease.

- A- Because
- B- Although
- C- However

44- It the impact of the railroad.... agriculture in the west.

- A- expanded .
- B- that it had expanded
- C- that expanded

45-..... the California Condor and its nesting sites are protected by law, it shows no signs increasing number.

- A- Although
- B- However
- C- Nevertheless

46- The more distant star happens to be,... to us.

- A- the dimmest it seems
- B- dimmer
- C- it dimmer

47- Roquefort cheese is named for the region of France... was first accidentally produced.

A- where

B- while

C- as

48- is one of substances that expand up on freezing

A- It is

B- water

C- that water

49-.... that milky way, and other galaxies, contain stars of varying

A- Astronomers

B- Now astronomers believing

C- Astronomers now believe

50- ... to the issuance of stamps. letters were "paid" by pen and ink or hand stamps.

A- Prior

B- Before

C- Due

51- Aristotel, one of greatest natural philosophers,... the leading cultural intellectual city in Greece.

A- Living in the Athens.

B- he lived in Athens

C- lived in Athens

52-... cattle, but also railroads helped build the city of Chicago.

A- Not only

B- Only

C- Neither

53- Solar penetrates more deeply into water than....

A- it is penetrating into the soil

B- it does into soil

C- does it into soil

54- Mark Twain... was driven by a desire for money and travel.

A- although ■■■ of America's best-known writers's

B- ■■ one of America's best-known writers

C- ■■■ of America's best known writers

55-..... the pilgrims first winter was mild half of them died from disease

■■■ in ■■■■ ■■■■ of ■■■■ arrival.

A- Although

B- Despite

C- In spite of

56- Frederickj. turner,... argued ■■■ the frontier shaped a distinctive way of life.

A- ■ famous American historian who

B- ■ famous American historian

C- despite ■ famous American

57- The south ■■ ■ diversified agriculture raising varied crops, including fruits,... soybeans and peanuts.

A- it has Vegetables

B- The Vegetables

C- Vegetables

58- Most animals sense of smell... most acute

A- was

B- is

C- are

59- Next to water... the ■■■■ important substance in ■■■ body.

A- portein is

B- ■ is portien

C- portien

60-.. that certain glands in the bodies of birds are stimulated by increasing amounts ■■ light

A- The Belief

- B- To believe
- C- It is belived

اللغة الفرنسية

41- ■ chaleur... profondement l'eau.

- A- penetre
- B- ■■■■
- C- soupire

■ Les trains qui traversent... prennent dela vitesse.

- A- ■ mer
- B- Les champs
- C- Les etangs

43-.. d'Alexendrie sont Pleins de verdure.

- A- les Alentours
- B- les cotes
- C- loin de

44- les etolles..... nous ■■■■■ parfois ■■■■ signes.

- A- de le terre
- B- du ciel
- C- ■■■■■

45- IL ■ perdu.. lors d'un adccident de voiture.

- A- La volonte
- B- L'Ethousiasme
- C- La Memoire

46- kurosawa etait le Metteur en scene le plus connu du...

- A- U. R. S.S.
- B- Japon
- C- inde

47- Neguib Mahfouz a reçu le prix Nobel de...

- A- scienses

B- littérature

C- Agriculture

48- L'hiver a causé la mort de... émigrants du sud.

A- plupart

B- Nombre

C- plusieurs

49- Le Fromage Qui Nous... de France est de meilleure qualité.

A- Vient

B- Apporte

C- Procure

50-... Est la matière première la plus importante

A- le sel

B- L'Eau

C- le vent

51- Les Lettres Doivent être... Avant D'être postées.

A- Colles

B- Timbres

C- Ecrits

52- Aristote ■ le plus Grand philosophe Grec... A Athènes.

A- A ■■■■

B- A pense

C- A Ecrit

■ Nour EL ■■■■ un prix D'honneur Au festival D'Alexandrie

A- A perdu

B- A Gagne

C- A Elabore

54-... Les oiseaux ont des Ailes est le titre d'un poème.

A- Seuls

B- Encore

C- Malgré

55-... Mustapha kamel Qui a ■■■ I "Egypte pour Les Egyptiens.

A- A lors que

B- C'etait

C- Quand

■ Le Peuple... Contre ■■ tyrans.

A- S'Agitait

B- Se revoltait

C- Acceptait

57- J'ai Abandonne... Pour suivre les cours de L'istitut Du cinema

A- ■■■ Carriere

B- ■■■ Passe

C- ma vie

58- Un Grand Part du public... la vulgrite de Certaines scenes du Film.

A- Detestait

B- Aimait

C- Savourait

59- Trois Acteurs... Le propos du Film Avec conviction.

A- Defendaient

B- Luttaient

C- Acceptaient

60- L'instinct des animaux est parfois.... Que l'instinct des hommes.

A- Tres puissant

B- Plus fort

C- Moins ■■■■

أكاديمية الفنون
المعهد العالي للسينما
فنون سينمائي

امتحان القبول ١٩٩٩/٩٨

الزمن: ساعة ونصف

اكتب انطباعك عن الفيلم الذي شاهدته عامة وربما يبرز تخصصك..

مع أطيب التمنيات بالتوفيق

أكاديمية الفنون
امتحان القبول ١٩٩٩/٩٨
المعهد العالي للسينما
الفنون السينمائي

اكتب انطباعك عن الفيلم الذي شاهدته عامة وربما يبرز تخصصك..

مع أطيب التمنيات بالتوفيق

تاريخ الامتحان: ٢٠٠٠/٩/٦

امتحان الثقافة العامة واللغة الأجنبية

زمن الامتحان: ستون دقيقة (ساعة)

ضع خطا تحت الاجابة الصحيحة من بين (أ- ب- ج- د) لكل من الأسئلة التالية مع ملاحظة انه سيتم إلغاء السؤال فى حالة اختيار أكثر من إجابة واحدة:

١- فيلم الأبواب المغلقة من إخراج

أ- عادل أديب

ب- حلمي حليم

ج- خيرى بشاره

د- عاطف حناتة

٢- فيلم جنة الشياطين الحائز على الجائزة الأولى فى المهرجان القومى للأفلام الروائية

لعام ١٩٩٩ كتب له السيناريو:

أ- عبدالحى أديب

ب- مصطفى ذكرى

ج- فايز غالى

د- وحيد حامد

٣- السعفة الذهبية هى الجائزة الكبرى فى مهرجان:

أ- كان

ب- برلين

ج- موسكو

د- فينسيا

٤- يعتبر فيتوريو دى سىكا من أهم المخرجين:

أ- الأمريكيين

ب- اليابانيين

ج- الايطاليين

د- الفرنسيين

٥- يعتبر يوسف جوهر من أهم:

أ- مصورى السينما

ب- مصممي المناظر

ج- كتاب السيناريو

د- مؤلفى الموسيقى

٦- فطين عبدالوهاب هو واحد من اهم مخرجى الكوميديا فى السينما المصرية ومن افلامه:

ا- طاقية الإخفاء

ب- نهارك سعيد

ج- العقل والمال

د- المليونير

٧- من اهم ابناء مارلون براندو فى السينما دوره فى فيلم:

ا- زوريا اليونانى

ب- كان ياما كان فى أمريكا

ج- الاب الروحى

د- امايوس

٨- قام بتصميم المناظر لفيلم كرسى فى الكلوب:

ا- صلاح مرعى

ب- رشدى حامد

ج- مختار عبدالجواد

د- نهاد بهجت

٩- فيلم الصعاليك اول افلام المخرج:

ا- رضوان الكاشف

ب- شريف عرفة

ج- سعيد حامد

د- داود عبدالسيد

١٠- من اهم افلام الميلودراما فى السينما المصرية:

ا- شروق وغروب

ب- ارض النفاق

ج- السقامات

د- بائعة الخبز

١١- بطل فيلم القاهرة ٢٠ إخراج صلاح أبو سيف:

ا- عماد حمدى

ب- حمدى أحمد

ج- محسن سرحان

د- شكرى سرحان

١٢- علم الإنسان هو:

أ- الأركيولوجيا

ب- الأنثروبولوجيا

ج- الجيولوجيا

د- الفيلولوجيا

١٣- عزيز عيد:

أ- مخرج مسرحي

ب- فنان تشكيلي

ج- ممثل

د- وزير الأوقاف الأسبق

١٤- فلاديمير بوتن:

أ- وزير خارجية فرنسا

ب- رئيس جمهورية روسيا

ج- رئيس وزراء إنجلترا

د- وزير خارجية أمريكا

١٥- أول فيلم مصري يشترك في مهرجان كان:

أ- اسكندرية ليه

ب- دنيا

ج- المتعمدون

د- سيف الجلاء

١٦- جميل البطوطي:

أ- رجل أعمال

ب- عازف كمان

ج- سباح

د- طيار

١٧- بيل جيتس تخصص في علم:

أ- الكيمياء

ب- جيولوجيا الفضاء

ج- الكمبيوتر

د- الفيزياء

١٨- من ألحان القصص:

أ- الأطلال

- ب- أنت عمري
ج- قلبي ليلى
د- سهران لوحدي
١٩- شخصية المصري أفندي ابتدعها رسام الكاريكاتير:

أ- رخا

ب- طوغان

ج- صلاح جاهين

د- مصطفى حسين

٢٠- أوبرا البنسات الثلاثة من تأليف:

أ- مونتسارت

ب- بيتهوفن

ج- فاجنر

د- بريخت

٢١- صورة نوريان جراي ل.....

أ- بابلو بيكاسو

ب- أوسكار وايلد

ج- هنري ماتيس

د- فان جوخ

٢٢- نون كيقوت:

أ- مؤلف مسرحي من العصور الوسطى

ب- ملك إسباني

ج- شخصية روائية

د- قائد عسكري

٢٣- حسين بيكار هو:

أ- مؤلف مسرحي

ب- ناقد سينمائي

ج- فنان تشكيلي

د- موسيقار

٢٤- من أعمال تينسي وليامز:

أ- بستان الكرز

ب- البطة البرية

ج- وفاة بائع متجول

د- الحيوانات الزجاجية

٢٥- من أعمال الفنان محمود سعيد:

أ- بنات بحري

ب- عروس البحر

ج- زهرة الخشخاش

د- موسم الحصاد

٢٦- حسن نصر الله:

أ- مؤرخ سياسي

ب- مخرج سينمائي

ج- قائد مقاومة

د- شخصية روائية شهيرة

٢٧- سليم حسن:

أ- أديب سكتري

ب- طبيب جراح

ج- عالم مصريات

د- محافظ أسوط

٢٨- مع ان كل الخلق من اصل طين

وكلهم بينزلوا مغمضين

بعد الدقائق والشهور والسنين

تلاقي ناس اشرار وناس طيبين

..... قالها:

أ- بيرم التونسي

ب- فؤاد حداد

ج- أحمد فؤاد نجم

د- صلاح جاهين

٢٩- مصري يتولى حاليا منصب الامين العام لمنظمة للفرانكوفونية:

أ- د. يوسف بطرس غالي

ب- د. ناصر الانصاري

ج- د. يوسف والي

د- د. بطرس بطرس غالي

٣٠- الدابية هي:

أ- مذهب سياسي

د- محسن نصر

٢٧- يعتبر من أهم مهندسي الصوت في السينما المصرية:

أ- ناصر الانصاري

ب- نصري عبدالنور

ج- نصر حامد أبوزيد

د- مصطفى نصر

٢٨- فيلم ثمن الحرية مأخوذ عن قصة لـ.....

أ- يوسف إدريس

ب- جمال حمدان

ج- جمال عبدالناصر

د- يحيى الطاهر عبدالله

٢٩- فيلم الكيت كات مأخوذ عن رواية للكاتب:

أ- يوسف القعيد

ب- إبراهيم أصلان

ج- إبراهيم عبدالمجيد

د- جمال الفيضاني

٤٠- قام بكتابة سيناريو فيلم درب المهابيل للمخرج توفيق صالح:

أ- علي الزرقاني

ب- حلمي حليم

ج- نجيب محفوظ

د- أحمد عبدالوهاب

٤١- فيلم طائر علي الطريق من أفلام المخرج:

أ- علي بدرخان

ب- خيرى بشارة

ج- عاطف الطيب

د- محمد خان

٤٢- فيلم الحب الضائع عن قصة للكاتب:

أ- احسان عبدالقدوس

ب- طه حسين

ج- يوسف امريس

د- يحيى حقي

٤٣- مخترع الديناميت:

أ- جراهام بيل

ب- اسحق نيوتن

ج- ألفريد نوبيل

د- جون بيرد

٤٤- الفيمتو ثانية هي وحدة قياس:

أ- سرعة الضوء

ب- سرعة الصوت

ج- سرعة حركة الجزيء

د- سرعة الرياح

٤٥- الجينوم البشري هو:

أ- جهاز مناعة الانسان

ب- الجهاز الوراثي للانسان

ج- الجهاز العصبي للانسان

د- الجهاز الحركي للانسان

٤٦- اصفر دولة في العالم هي:

أ- الماليف

ب- سورينام

ج- ايسلندا

د- الفاتيكان

٤٧- مرض الايدز يصيب..... لدى الانسان:

أ- الجهاز العصبي للانسان

ب- الجهاز التناسلي

ج- الجهاز العصبي

د- جهاز المناعة

٤٨- كان يلقب بالشيخ الرئيس:

أ- ابن سينا

ب- ابن الهيثم

ج- الفارابي

د- ابن النفيس

٤٩- ابن خلدون من أشهر علماء:

أ- النفس

ب- الفيزياء

ج- الرياضيات

د- الاجتماع

٥٠- تقام الدورة الأولمبية لسنة ٢٠٠٠ في مدينة:

أ- سيدني

ب- بيونج يانج

ج- روما

د- طوكيو

٥١- تقع جزيرة منغشقر في:

أ- المحيط الهادي

ب- المحيط الهندي

ج- الخليج الفارسي

د- البحر الأسود

٥٢- سلمان رشدي مؤلف رواية:

أ- وايمة لأعشاب البحر

ب- أطفال بلا دموع

ج- آيات شيطانية

د- ذاكرة الجسد

٥٣- خماسية من الملح من تأليف:

أ- حنا مينا

ب- حيدر حيدر

ج- غالبا هلسا

د- عبدالرحمن منيف

٥٤- هوامش علي دفتر النكسة ديوان شعري لـ.....

أ- أمل دنقل

ب- نزار قباني

ج- مظفر النواب

د- عبدالوهاب البياتي

٥٥- العقد الاجتماعي مؤلف لـ:

أ- جان جاك روسو

ب- بوبلير

ج- توماس مور

د- نيكارت

٥٦- اصدار (وجهات نظر):

أ- مجلة شهرية

ب- جريدة يومية

ج- مجلة نصف شهرية

د- مجلة أسبوعية

٥٧- مؤلف أحمد حسنين هيكل:

أ- حوار وراء الأسوار

ب- طريق مصر إلى القدس

ج- العروش والجيش

د- أيام لها تاريخ

٥٨- الزعيم الروحي لحركة حماس:

أ- الشيخ محمد ياسين

ب- أسامة بن لادن

ج- عبدالله أوجلان

د- الشيخ امام

٥٩- اللهم امز الاسلام بأحد العمرين الأول عمر بن الخطاب والثاني:

أ- عمر بن عبدالعزيز

ب- عمر ابن أبي ربيعة

ج- عمر بن هشام

د- عمر الخيام

٦٠- من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بأول حجر قالها:

أ- محمد عليه الصلاة والسلام

ب- السيد المسيح عليه السلام

ج- الخليل إبراهيم

د- يوسف الصديق

A- Complete the correct answer from between brackets:

61- Blood flow by ■■■ heart.

- (A) which is controlled**
- (B) being controlled**
- (C) Contyolled**
- (D) is controlled**

62- Not all birds

- (A) fly**
- (B) flying**
- (C) to fly**
- (D) flown**

63- The man who managed the documents is now anational hero.

- (A) obtain**
- (B) obtaining**
- (C) to obtain**
- (D) obtained**

**64- The western part of Oregon generally recieves more rain than
the eastern part.**

- (A) does**
- (B) in it does**
- (C) it does in**
- (D) in**

65- porpoises ■■■ dolphins, whales ■■■ mammals

- (A) As**
- (B) Also**
- (C) Like**
- (D) when**

B- Identify the word phrase

(A - B- C - D) must be changed in order sentence be correct:

66- The spacecraft is traveling 50 times as faster than
A

the speed of a pistol bullet.
C D

67- The traveler can reach some of the villages along
A B

the Amazon only by riverboat
C D

68- Today the number of people which enjoy winter
A B

sports is almost double that of twenty years ago
C D

69- Dolphins, whales, and many others sea creatures
A B

use highly sophisticated navigation systems.
C D

70- Copper is a metal which is easy worked and mixes
A B C

with other metals to form alloys
D

C- Choose one word phrase best keeps the meaning the original sentences if it substituted for the underlined word or phrase:

71- A devastating earthquake destroyed San Francisco in the early 1900s.

(A) ruined

(B) restored

(C) erased

(D) dismantled

72- Despite expensive public education campaigns heart disease still kills a tremendous number of people.

- (A) huge
- (B) predictable
- (C) memorable
- (D) growing

73- The great astronomer Galileo is the only contemporary figure mentioned in Milton's epic **Paradise Lost**.

- (A) distinguished
- (B) assigned
- (C) named
- (D) signified

74- The sacred ibis of ancient Egypt inhabits parts of Africa.

- (A) saintly
- (B) secular
- (C) holy
- (D) grave

75- Hollywood film producers regularly budget **as much as** of millions of dollars for a film.

- (A) allocate
- (B) **as much as**
- (C) spread
- (D) distribute

الزمن : ساعة ونصف

للمطالبة الواقدين

امتحان القنوق السينمائى

بعد مشاهدتك للفيلم ، اكتب تقييمك له (إحساسك، انطباعاتك، المشاهد التى أعجبتك،

والعكس)

هام

.. لاحظ أنك يجب أن تركز فى نقدك للفيلم على الجانب الذى تنوى التخصص فيه (تصوير،

سيناريو، اخراج... الخ)

مع عدم اهمال الجوانب الأخرى فى الفيلم..

مع اطيب التمنيات بالتوفيق،

ملحوظة :

اكتب ملاحظاتك فى خلف كراسة الإجابة للاستعانة بها بعد مشاهدتك للفيلم.

ثانياً : تخصصات

إخراج

سيناريو

مونتاج

انتاج

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

عام ١٩٩١/٩٠

لأقسام : إخراج - سيناريو - مونتاج - انتاج

الزمن ٢ ساعات

ملحوظة : يراعى فى هذا الامتحان أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة، وتطلق لخيالك العنان

مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان.

لا تضع أى رقابة على نفسك، ولا تشغل بالك كثيرا بموقف مصححى الامتحان.

أولا : اجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة الأربعة التالية :

(٣٠ درجة)

١- فى الجزء التالى - من قصة «الغضب» كتب الكاتب «صالح مرسى» جملا تثير فى

الذهن اشكالا ومناظر متعاقبة فقال:

«زمجرت الأمواج فى الخارج، وبدأت السفينة تترنح تحت ضرباتها، وبدأت أتمايل فى

وقفتى وسط الكابينة وقد بدأ الغثيان يصيبنى، وامتدت يدي إلى النافذة كي أفتحها، فترنحت

السفينة مرة أخرى تحت ضربات موجة تعالى صوتها فى الخارج كزئير وحش هائج، وترنحت

وكدت أسقط فى الأرض، وصفر الهواء، وعوت الرياح، وهبت العاصفة على غير انتظار..

أحسست أنى أختنق، كان لبد لى من هواء نقى، ممدت يدي من جديد إلى النافذة- فا رتطمت

بسطع أملس لا باب له، بحثت عن القفل فلم أجده، حملقت فى الضوء الخافت فإذا النافذة

موصدة، وإذا زجاجها كانب لا يشف عما خلفه... وبدأت قواى تخور من جديد، وأحسست

بجسدى يتهاوى، ووقعت عيناى على زر صغير رحت أضغط عليه بكل قواى، فأنفتح الباب،

وظهر رجل: «هل أستطيع أن أقدم لك أى شىء؟». المطلوب أن تظهر على الشاشة هذا التعبير

الأدبى فى شكل صور سينمائية متتابعة، بحيث تنقل هذا التعبير الأدبى إلى تعبير سينمائى.

٢- اقرا ما يلى جيدا، ثم اكتب على أساسه، إما قصة قصيرة، أو بضعة مشاهد

سينمائية، مع التركيز على الجانب البصرى والسمعى فى تصويرك لما سوف تكتبه

مطلقا العنان لخيالك خاصة فى صياغة نهاية للموقف.

« كانت هناك أسرة تعيش فى بيت من ثلاثة طوابق مزود بمصعد، وذهب أفراد تلك الأسرة

إلى أوروبا لقضاء ثلاثة شهور، وقبل خروجهم فصلوا الكهرباء عن البيت من جهاز التحكم

الذى عند المدخل، كما يفعلون عادة، كانت إحدى الخابصات قد بقيت فى الطابق العلوى لترتيبه

بعد أن اتفقت مع أصحاب البيت على أنها ستنزل على الدرج حين تنتهى، وستقفل الباب

الخارجى بالمفتاح، وستتروى على البيت مرة كل أسبوع لتنظيفه أثناء غيابهم، لكنها تنكرت كما

يبدو أمرا مستعجلا في اللحظة التي خرج فيها أصحاب البيت، وحاولت اللحاق بهم بسرعة في المصعد ففاجأها أسلاك التيار الكهربائي وهي في منتصف الطريق..

٢- حريق ... عاصفة ... مظاهرات نارية .. من خلال هذه الكلمات قم بصياغة موقف، أو حدث درامي من وحي خيالك.

٤- اكتب سردا أو تتابعا لمعالجة سينمائية عن علاقة حب شاب وفتاة مكتوفى البصر.

ثانيا : اجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين التاليين.

(١٠ درجات)

١- لديك مجموعة من اللقطات غير مرتبة لحادثة أوتوبيس ، حدثت من استهتار سائق .. والمطلوب ترتيبها الترتيب الصحيح.

- لقطة عامة لأتوبيس فى شوارع القاهرة بسرعة عادية.

- لقطة عامة للأتوبيس بسرعة غير عادية فى الشارع.

- لقطة عامة للأتوبيس يسير بسرعة شديدة.

- لقطة عامة للأتوبيس يراوغ بين السيارات ويخرج منها بسرعة.

- لقطة عامة داخل الأتوبيس والزحام فيه شديد.

- لقطة متوسطة للكمسارى وهو يقطع التذاكر ويبدو عليه الارتجاج الشديد من حركة الأتوبيس.

- لقطة متوسطة لسيدة متوسطة السن وعلى حجرها طفل تحاول أن تمسك بإفريز الكرسي بيد، وباليدين الأخرى تحمى الطفل من الارتجاج.

- لقطة متوسطة للسائق وهو على عجلة القيادة فى حالة من الفسوة وبجانبه فتاة يغازلها وهي تبالله الغزل.

- لقطة متوسطة لشاب، وشابة جامعيان يتصاحمان وينتهزان هذه الارتجاجات ليتلاصقا.

- لقطة متوسطة للفتاة وهي تقبل غزل السائق على أمل أن ينزلها فى المكان الذى تريده.

- لقطة قريبة للطفل يبكى بشدة.

- لقطة عامة بحركة كاميرا من وجهة نظر الأتوبيس لشرطى المرور وهو مندهش ويكتب رقم الأتوبيس.

- لقطة متوسطة لرجل عجوز يتمسك بإفريز الكرسي الذى أمامه من خوف الارتجاج.

- لقطة متوسطة لسيدة كبيرة والفتاة تقف بجانبها ويبدو عليها الضيق.

١- لقطة متوسطة لشخص متوسط العمر ينظر من الشباك ويرتج أيضا وهو يكلم نفسه.

٢- لقطة عامة لدخول الأوتوبيس بسرعة شديدة محل تجارى فى أحد الشوارع ويحطم واجهة المحل.

٣- لديك مجموعة من اللقطات غير المرتبة، والمطلوب منك إعادة ترتيبها الترتيب الصحيح.

١- لقطة لسيدة تبحث عن طفلها على البلاج.

٢- لقطة للبحر وهو مكتظ بالناس.

٣- لقطة لتجمهر عدد من المصطافين على البلاج.

٤- لقطة لعامل انتقاذ يخلع ملابسه ويهرع إلى البحر.

٥- لقطة لطفل بمفرده يفرق فى البحر على بعد من الشاطئ.

٦- لقطة للطفل وهو ممدد على الرمال.

٧- لقطة للسيدة تبكى وتبتعد.

٨- لقطة لأطفال يلعبون على الشاطئ.

٩- لقطة للسيدة تتعرف على الطفل.

١٠- لقطة لعامل الانتقاذ وهو يحمل الطفل الغريق.

ثالثا : أجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين التاليين :

١- سمح لك بمقابلة الرئيس صدام حسين.

اترك لخيالك العنان فى تصور هذه المقابلة وما يجرى فيها.

٢- سافرت بسيارة أجرة من القاهرة إلى الاسكندرية بالطريق الزراعى، ومرت فترة طويلة

قبل أن تتحرك السيارة من موقف السيارات، بينما أنك محتاج للسفر بسرعة لقضاء

مهمة عاجلة، ثم تحركت السيارة، وكان السائق عجوزا ويقود السيارة، بسرعة بطيئة.

اعكس مشاعرك وانفعالاتك فيما يمكن تجسيده بالصورة والصوت.

رابعا : أجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين التاليين:

١- كل من القوارىخ الآتية يمثل حدثا سياسيا هاما.

انكر الحدث بإيجاز، ورايك فيه بصراحة وإيجاز أيضا.

(أ) مارس ١٩١٩.

(ب) ٢٦ يوليو ١٩٥٦.

(ج) ٢٩ نوفمبر ١٩٥٦.

(د) ١٩ نوفمبر ١٩٧٧.

(هـ) ٢ أغسطس ١٩٩٠.

٢- قال نابليون بونابرت :

«عليكم بالسينما فهي أرقى الفنون».

ما رأيك في هذا القول وهل تعتبر السينما حقاً أرقى الفنون؟

انتهى

مع تمنياتنا بالتوفيق

امتحان القبول بالمعهد العالي للسينما

عام ١٩٩٢/٩١

القسم: إخراج - سيناريو - مونتاج - إنتاج.

(الزمن ٢ ساعات)

ملاحظة : المطلوب أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة وتطلق لخيالك العنان لا تشغل بالك بموقف مصححي الامتحان ولا تضع أى رقابة على افكارك.

اولا : أجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة التالية (٢٥ درجة)

١- «لننت أسرة عائلها العجوز بعد أن توفي في أحد للمستشفيات وإذا بها بعد أسبوع..
تفاجأ بباب البيت يدق ويدخل عليها...».

اكتب إما قصة قصيرة، أو قصة سينمائية، أو مقالا أدبيا عن هذا الحادث مطلقا لخيالك العنان.

٢- تحت عنوان (مفقودون) نشرت الصحف ما يلي:

تغيبت الشقيقتان هدى وفوزية إمام عبدالرحمن منذ ٢ أغسطس الماضي من يجدهما يتصل بإبراهيم عبدالسلام شحاتة بجريدة الأهرام ت ٧٥٥٥٠٠ داخلي ٩١٤.

- اكتب تصورك عن الأسباب التي دعت إلى فقد هاتين الشقيقتين :
وما الذي يمكن أن يكون قد حدث لهما.

٣- اقرأ الحادث الذي نشرته الصحف واكتب تصورا سينمائيا له معطيا لنفسك الحرية في التصرف كما تشاء.

تسرق جهاز عرس صديقتها أثناء قضائها شهر العسل لتؤثت به شقة زواجها.
كتب - مريد صبحي :

ألت مباحث الدقى القبض على طالبة بالجامعة غافلت صديقتها فى ليلة زفافها على رجل أعمال وسرقت مفتاح شقتها ثم انتظرت حتى سافرا لقضاء شهر العسل وفتحت الشقة وسرقت جهاز عرسها على امتداد ٢ أيام متتالية واحتفظت بالمسروقات التى قنرت قيمتها بـ ١٠٠ ألف جنيه لدى اصدقائها بعد أن زعمت أنه جهاز عرسها.

وكان العميد محمد إبراهيم مدير المباحث قد تلقى بلاغا من رجل الأعمال علاء الدين سيد محمد (٢٨ سنة) بأنه تزوج منذ شهر وسافر مع عروسه لقضاء شهر العسل بالنمسا وبعد عوبته اكتشف أن شفته بشارع عكاشة بالدقى خالية تماما من كل شىء.. تم تشكيل فريق بحث قاده العقيد عبدالوهاب خليل والمقدم أمجد شافعى بإشراف العميد محمد فريد فودة وتبين من المعاينة أن السرقة تمت عن طريق مفتاح مصطنع حيث لا توجد آثار كسر بالشقة

وحامت الشكوك حول طالبة المعهد المتعاون من صديقات العروس اسمها منال منير زكى (٢٨ سنة) وتعمل كخياطة هاوية لبعض صديقاتها أثناء الاجازة وتم التوصل لصانع مفاتيح قريب من الشقة ويعرض صورة الفتاة عليه قرر انها حضرت إليه واستخرجت نسخة من مفتاح وأضاف تحريات الرائد محمد كمال معاون المباحث أن الطالبة حضرت ليلة زفاف صديقتها ثم غافلتها وسرقت مفتاح الشقة بعد أن أطلعنها المجنى عليها على جهاز عرسها الفاخر من المفروشات.

وقد القي الرائدان خليل مصطفى واسامة كمال القبض عليها وبمواجهتها انهارت وأرشدت عن المسروقات لدى صديقاتها اللاتي اوعمتن انها مسافرة إلى امريكا وأن الفيرة دفعتها لارتكاب جريمة السرقة لتأنيث شقتها واتمام زفافها على خطيبها الذي لم يعلم بما فعلته فتم إحالتها للنيابة حيث باشر يحيى غريب مدير نيابة الدقى التحقيق معها وأمر بحبسها.

ثانيا: أجب عن سؤاليين فقط من الاسئلة التالية:

(الدرجة من ٢٥)

- ١- تواجدت فى مكان ما لأول مرة، ولفت انتباهك شيء ما ...
(أ) حاول إعطاء صورة دقيقة للمكان وماهية ودلالاته.
(ب) صف الحدث الذى اثارك أو لفت انتباهك وعلاقته بالمكان.
 - ٢- فى القطار المسافر من القاهرة إلى الأقصر.. جلس بجانبك شخص غريب الأطوار لفت نظرك.. كما لفت انظار بقية الأشخاص المحيطين به فى القطار بشكل ملحوظ وفى محطة الوصول حدث شيء لم تكن تتوقعه.
- اكتب تصورا سينمائيا من وجهة نظرك معبرا عن مرور الزمن.
 - ٣- اكتب مجموعة من اللقطات تصور فيها كيف ترى تنفيذ حفل افتتاح الدورة الافريقية الخاصة للالعاب الاولمبية.
- ثالثا : أجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة التالية.

(١٠ درجات)

- ١- يقام الأوكازيون كل عام وبه كثير من الحيوية والنشاط البشرى.
اذكر فى عبارات قصيرة محددة ما يمكن أن تراه وتسمعه وسط هذا النشاط البشرى
 - ٢- تعبر اللقطات التالية عن قيامك من النوم حتى نهائك إلى الامتحان بالمعهد، وهى لقطات غير مرتبة.. المطلوب أن ترتبها حسب التسلسل الذى تراه.
- ١- لقطة لمنبه كبير.
 - ٢- لقطة للحمام مشغول وانت تقف بالباب.

٣- لقطة للام تعمل الشاي بالمطبخ.

٤- لقطة لطفل نائم.

٥- لقطة لوجهك وانت تفتح عينيك.

٦- لقطة للاب الذي يصلى فى الصلاة.

٧- لقطة لقفص عصافير تغرد.

٨- لقطة لك تغسل وجهك.

٩- لقطة لك تشرب الشاي.

١٠- لقطة لك تركب الأوتوبيس.

١١- لقطة لك تصنع الشاي وتنادى.

١٢- لقطة لك تدخل للمعهد.



امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

عام ١٩٩٣/٩٢

لأقسام: إخراج - سيناريو - مونتاج - إنتاج

ملحوظة: يراعى فى هذا الامتحان أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة، وتطلق لخيالك العنان
مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان.

لا تضع أى رقابة على نفسك، ولا تشغل بالك كثيرا بموقف مصححى الامتحان.

اولا : أجب عن سؤال واحد فقط من الاسئلة التالية :

١- اقرا ما يلى جيدا من قصة «النجاة» من مجموعة «تحت المظلة» لللايب العالمى نجيب
محفوظ، ثم اكتب على أساسه بضع مشاهد سينمائية مركزا على الجانبين للسمعى
والبصرى فى تصويرك مطلقا لخيالك العنان فى تحديد نهاية للموقف.

حجرة جلوس - فى الوسط مدفأة جانب مشتعلة- إلى اليمين من المدفأة باب حجرة النوم
وإلى اليسار منها باب حجرة المكتب- فى نهاية الجانب الأيمن لحجرة الجلوس باب هو باب
الشقة- إلى اليسار يوجد بار وتليفزيون.

رجل يجلس على مقعد كبير أمام المدفأة يرتدى روبا ويطالع فى كتاب- جرس الباب
الخارجى يرن رنينا متواصلا.. يقوم الرجل إلى الباب يفتحه، تندفع إلى الداخل امرأة جميلة
مرتدية معطفا وببيدها حقيبة، تندفع وكأنها تجرى ثم تقف وهى تلهث، الرجل ينظر إليها بنهمشة
ودون أن يفلق الباب، واضح من نظراته أنه لا يعرفها ولم يكن ينتظرها.

٢- حاول أن تحلق بقلمك مطلقا لخيالك العنان مع طائر من طيور النورس فوق أحد
الشطآن منذ شروق الشمس حتى مغيبها.

٣- بعد أن عاد العروسان من شهر العسل فى المصيف، فوجئتا بوجود أناس آخرين
يقيمون بشقتيها بالقاهرة.

- اكتب ما لا يقل عن ثلاث صفحات ولك حرية الاختيار من بين: قصة قصيرة - معالجة
سينمائية.

٤- إذا نهبت إلى ميدان باب الصيد أو ميدان المحطة فى بلدتك.. ما هى الأشياء التى
يمكن أن تراها؟ وما هى الأصوات التى من الممكن أن تسمعها؟

اكتب بالتفصيل..

ثانيا : أجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين الآتيين :

١- هل ترى أن (الشريد) في الفيلم السينمائي يجب أن ينال عقابه دائما؟
برر وجهة نظرك..

٢- اختر أحد المواقف التالية وتخيّل المكان الذي يدور فيه هذا الحدث، اكتب تفاصيل هذا المكان وملابس الشخصيات والاكسسوارات المقترحة وجوها:

(أ) شاب وفتاة في موقف رومانسي.

(ب) مجموعة من الأشقياء يتآمرون للقيام بجريمة ما.

(ج) طالب في انتظار نتيجة الامتحان.

ثالثا : أجب عن السؤال التالي:

رتب اللقطات التالية بما يعطى معنى :

١- لقطة عامة لشقة فاخرة ليلا (من الداخل).

٢- لقطة اللص يجرى.

٣- لقطة لسيدة تصرخ.

٤- لقطة ليد تعبث بالباب وتفتحه.

٥- لقطة لهجرة نوم وسيدة نائمة في هدوء.

٦- لقطة لسيدة «تتصنت» ثم تجلس في السرير خائفة.

٧- لقطة لسيدة تصرخ.

٨- لقطة لوجه السيدة وهي تنقبه مستيقظة.

٩- لقطة لأرجل تدخل للشقة وتحرك ويد بها سكين.

١٠- لقطة للص يتوقف عن السرقة و«يتصنت» ثم يعود للسرقة.

١١- لقطة لوجه اللص يفاجأ.

١٢- لقطة للص يفتح الدولاب ويأخذ شيئا ثمينا يضعه في حقيبة.

رابعها : أجب عن سؤال واحد من السؤالين الآتيين :

١- من هو مخرج الأفلام الآتية اسماؤها من هؤلاء المخرجين :

بركات - أحمد بديرخان - صلاح أبو سيف - حسين كمال - محمد كريم - حسن الإمام.

الأفلام : هذا جناح أبي - الجسد - نابية - السقامات.

٢- اذكر ما تعرفه عن الشخصيات التالية :

نلسون مانديلا - محمد حسين هيكل - الأخوان لوميير - إيليا كازان -
جورياتشوف .

النتهى

مع تمنياتنا بالتوفيق.

الإجابة النموذجية للسؤال رقم (٣).

- ١- لقطة عامة لشقة فاخرة ليلا (من الداخل).
- ٢- لقطة ليد تعبث بالباب وتفتحه.
- ٣- لقطة لحجرة نوم وسيدة نائمة فى هدوء.
- ٤- لقطة لأرجل تدخل الشقة وتتحرك ويد بها سكين.
- ٥- لقطة لوجه سيدة وهى تنقبه مستيقظة.
- ٦- لقطة للوص يفتح دولايا ويأخذ شيئا ثمينا يضعه فى حقيبة.
- ٧- لقطة للسيدة "تتصنت" ثم تجلس فى السرير خائفة.
- ٨- لقطة للوص يتوقف عن السرقة "ويتصنت" ويعود للسرقة.
- ٩- لقطة لسيدة تصرخ.
- ١٠- لقطة لوجه الوص يفاجأ.
- ١١- لقطة لسيدة تصرخ
- ١٢- لقطة للوص يجرى.

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

عام ٩٣ / ١٩٩٤

الأقسام : إخراج - سيناريو - مونتاج - إنتاج

ملحوظة : يراعى فى هذا الامتحان أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة وتطلق لخيالك العنان
مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان، ولا تضع أى
رقابة على نفسك ، ولا تشغل بالك بموقف مصححي الامتحان.

أولا : اجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة التالية:

- ١- ركبت آلة الزمن التى يمكنك أن تعود بها إلى الماضى أو تتقدم بها إلى المستقبل.
اختر الزمن الذى تتجه إليه سواء فى الماضى أو المستقبل، وتخيل ما يمكن أن يحدث لك.
- ٢- اكتب فى أى صحيفة تختارها بضع صفحات حول الآتى :
رجل وامرأة جاران فى منزل واحد كان بينهما ود فى الماضى تحول إلى جفاء وشعور
عدائى وإذا بزلزال مدمر يهزم المدينة فينهار المنزل ويشتت القدر أن يظلا على قيد الحياة تحت
الأنقاض يجمعهما فراغ واحد لمدة تصل إلى ٧٢ ساعة.
- ٣- شاب مثالى يكتشف فى أسرى الفقيرة محفظة فيها مبلغ كبير من النقود مخبأ فى أحد
الدواليب.

إلى من يعود هذا المال ؟ .. ومن هو السارق إذا كانت هذه سرقة ؟ .. الأب - الأم - الأخت -
الاخ - أم أن هناك سببا آخر لوجود المال المخبأ ؟

ثانيا : اجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة التالية :

١- فى الأخبار بتاريخ ١٠/٩/١٩٩٣ .

« البراءة اختفت من قلب الصغير . كسر نافذة منزل وسرقة ٥٠٠ جنيه ».

لم يصدق رجال المباحث أنفسهم عندما فوجئوا أن اللتهم الذى كسر نافذة المنزل المجاور
وسرق ٥٠٠ جنيه من صندوق بحجرة النوم لم يكن سوى طفل لم يتعد السابعة من عمره،
وعندما شاهده ربة المنزل وهو خارج بسرعة دفعها وفر بالمبلغ...

أكمل حسب ما يتراعى لك من وحى خيالك حول هذه الحادثة فيما لا يزيد على صفحتين.

٢- تأمل للصورة المرفقة واكتب معبرا عن الخواطر التى توحى بها إليك فى حدود صفحة
واحدة.

مشهد ()

- تجلس وأمامها علبة صفيح
تقرط فيها أعقاب السجائر
وتكاد تراها بصعوبة بينما
تتقدم قدماء نحوها ويقول

هو : اتلخرتى ليه.
هى : الشغل يحكم.

يجلس بجوارها ويلفها
بذارعه اليسرى بينما يقدم
لها باليمنى مجموعة من
أعقاب السجائر.

هو : خدى.
هى : تشكر.

- بيتسم لها ويزداد صوته
حنانا.

هو : عمال أحوشهمك بقالى جمعة دول أكثر من
خمسين جوز.
هى : ما اعمكش.

- يربت على كتفها.

هو : هاديك فوقيههم قرشين صاغ.

.. تقف فى دلال وتمسك العلبة والأعقاب.

هى : يفتح الله يا تلاته زى كل مرة يا بلاش.

- يلفها أكثر بذراعه ثم يتجه بها
خلف إحدى عربات اليد
المركونة إلى جدار وهو
يحدث نفسه ولا تسمع سوى
صوت ماسورة المجارى والماء
يفسك منها.

هو : تلاتة - تلاتة..

هى : فى الليل تنسارى اللى بثلاثة صاغ واللى
بثلاثين صاغ مع اللى بتلاتة جنيه

(صوت خرير مياه ماسورة المجارى).

حدد مكان الحدث والزمان وكذلك ملابس الشخصيات والاكسسوار.

ثالثا :

(أ) مطلوب منك اختيار خمس نقاط فقط مما يلى لتكتب عن كل منها:

مونتاج / دويلاچ / كلاكيت / مكساچ / توجو مزراحي / بديع خيرى / سيلبيرج.
(ب) مطلوب منك اختيار خمس نقاط فقط مما يلي لتكتب عن كل منها:
ديمقراطية / إرهاب / وعد بلفور / لوكيربي / الخصخصة / محمود عباس / قناة السويس.



امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

عام ١٩٩٥/٩٤

لأقسام : إخراج - سيناريو - مونتاج - إفتاح

ملحوظة : يراعى فى الإجابة أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة ، وتطلق لخيالك العنان مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان.

أولا : أجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة التالية :

١- حوذى (صاحب عرية حنطور) يتحدث إلى حصانه العجوز عن حياته وعن ذكريات الأيام الخوالى.

.. اكتب معبرا ومصورا عن هذا الحوار وهذه العلاقة بينهما.

٢- بينما تسير ليلا فى أحد الشوارع القديمة والتى تحوى مباني أثرية، تعثرت قدمك فى شئ يشبه مصباح علاء الدين.. صف ما حدث كما يتراعى لك مركزا على الجانبين السمعى والبصرى.

٣- تحدث الراى العام عن جريمة الفتاتين اللتين قتلتا أمهما بحجة إخراج الجان من جسدها.

تحدث عن ذلك مبيناً وجهة نظرك.. مدافعا أو متهما

ثانيا : أجب عن سؤال واحد من السؤالين التاليين:

١- إنها شجرة التوت القائمة منذ الأزل المسماة بشجرة الله- تحتها زير به ماء وهذا ضريح الولى المجهول الاسم، وتلك هى المصلى.. مستطيل من الأرض فرش بالحصير وحوط بسور قصير ارتفاعه قالب طوب قائم.

بداخل الضريح مصطبة مفروشة بحصيرة قديمة، وفوق المصطبة كومة من الأغصان القديمة ، ومن الكوة المحفورة ببطن الحائط تطل عين سوداء ولبة جاز فتيلها قصير.. تزفر الدخان الأسود وتطوح بالضوء الأصفر القليل والظلال الرمادية الكثيرة..

.. اكتب من وحي خيالك حديثا يمكن أن يجرى فى هذا المكان.. مع الاهتمام بالتفاصيل والتجسيد البصرى والسمعى فى كتابتك. هذا ولك حرية اختيار صيغة الكتابة ابية كانت أو سينمائية.

٢- تخيل الصوت المصاحب للصورة الآتية :

(أ) الشروق	(ب) الغروب
(ج) امرأة عجوز	(د) مقل صغير
(هـ) شجرة وارفة	(و) شجرة عجفاء

ثالثا : انكر ما تعرفه عن خمسة فقط من الآتى :

١ - نفيس صادق	ب - قائمة شندار
- جمال السجيني	- تولستوى
- الجيو كانددا	- تاجر البندقية
- أودسون ويلز	- عاصفة الصحراء
- فاروق الباز	- كوشيرتو

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

عام ١٩٩٦/٩٥

للقسم : إخراج - سيناريو - مونتاج - إنتاج

ملحوظة: يراعى فى هذا الامتحان أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة، وتطلق لخيالك العنان،
مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان... لا تضع أى
رقابة على نفسك ولا تشغل بالك كثيرا بمصححى الامتحان.

السؤال الأول : (الدرجة من ٢٥)

اكتب فى واحد فقط من الموضوعين التاليين (بلى صيغة، أدبية أو سينمائية، وفقا لما تختاره
مع الاهتمام بالجانبين البصرى والسمعى فى كتابتك)

١- تقابل قطان : أحدهما سمين تبدو عليه آثار النعمة، والآخر نحيف يدل منظره على سوء
حاله، فعماذا يقولان إذا حدث كل منهما صاحبه عن معيشتة؟

٢- فى الرابعة صباحا ... واثنا سيره فى الطريق العام، سقط أحد الأشخاص فى حفرة
. بالطريق عمقها أربعة أمتار .. فما الذى يمكن أن يراه هذا الشخص وما الذى يسمعه
وما الذى يدور فى ذهنه حتى يتم إنقاذه؟

السؤال الثانى : (الدرجة من ٢٥)

نشرت جريدة الأهرام فى عددها الصادر صباح اليوم ما يلى :

لفز اختفاء العجوز :

الاسكندرية تحكى عن لفز اختفاء العجوز الثرية، تحريات المباحث تشير بأصابع الاتهام إلى
زوجة الحفيد، والليل الخطابيات التى أرسلها زوجها إليها بطريقة التخلص من الجدة
للميراث، كما اعترفت أمام النيابة، إلا أنها عندما قامت بالتحقيق مع الجانية واصطحبته
للمعينة التصويرية لم يتم العثور على أية آثار لجثة الجدة، فما كان من وكيل النيابة إلا أن
أصدر قراره بإخلاء سبيلها وسرعة ضبط واحضار الحفيد، اللفز لا يزال يحير رجال الأمن.
وصفحة السبت فى محاولة منها لايقاف علامات الاستفهام تعرض تفاصيل اللفز لعل وعسى!
ذات يوم طرق ساعى البريد باب المنزل. (.....) حفيد عجوز ثرية يعمل فى إحدى الدول
الأوروبية هرواات الزوجة وتعمل بإحدى المؤسسات الكبرى وابنتها فى المرحلة الإعدادية
استلمت الزوجة خطابا أرسله إليها زوجها، سألتها ابنتها عن مرسله، لزمّت الصمت وقامت

بإخفائه ، مرت الأيام وعاد الطرق من جديد على باب الشقة، وذلك إثر بلاغ تلقاه هشام غراب مدير نيابة غرب الاسكندرية عن اختفاء الجدة وأن تحريات المباحث تؤكد أن وراء اختفائها جريمة وأن أصابع الاتهام تشير إلى تورط زوجة الحفيد!! اعترفت المتهمة أمام المحقق بأنها وراء الجريمة بعد أن تلقت رسالة من زوجها الذى تطيعه طاعة عمياء.. وفوجئت به يشكو لها ظروفه المادية الصعبة فى الغربة بعد أن أصبح لا يملك شيئاً، فاقترح عليها زوجها أن تتخلص من جدته حتى يتمكن من ميراث مليون ونصف مليون جنيه على اعتبار أنه الوريث الوحيد لها بالإضافة لأحد القصور الكبيرة بمنطقة العجى.. وأنه سوف يشرح لها طريقة القتل بالتفصيل فى الخطابات القادمة.. حب الزوجة لزوجها جعلها أكثر ثباتاً ولم تهتز لطلب زوجها الوحشى.. وبعد عدة أيام وصل الخطاب الثانى وبه الطريقة رقم (٢) لتنفيذ عملية القتل بأن توثق الزوجة جدة زوجها بعد تكميمها ثم تقوم بنبجها.. وفى الخطاب الثالث جاءت الطريقة رقم (٣) أكثر وحشية عندما طلب الحفيد من زوجته تقطيع جسد الجدة إلى أجزاء وتضع الأطراف فى كيس والراس فى كيس وبقية الجسد فى كيسين آخرين بالتساوى ثم تقوم بتوزيع تلك الأشلاء أسفل أرضية الفيلا التى تسكن بها... إلى أن جاءت مفاجأة أخرى أكثر دهشة عندما اصطحب هشام غراب مدير النيابة الزوجة المتهمة إلى مسرح الجريمة للمعاينة التصويرية إلا أنه لم يتم العثور على أية آثار للمجنى عليها، فما كان من النيابة إلا أن أصدرت قراراً بإخلاء سبيل الزوجة وقراراً آخر بسرعة ضبط وإحضار الزوج من الخارج والتصرى حول الواقعة.

السؤال الثالث : (الدرجة من ١٠)

اختر واحداً من الموضوعين التاليين، واكتب رأيك حوله:

١- طالعتنا بعض الاعترافات الإسرائيلية بقتل الأسرى المصريين فى حربى ٥٦، ٦٧ بما يناقض كل الأعراف والقوانين فى الحروب بالإضافة إلى القدر الإنسانى البشع.. ويتسائل البعض عن السبب فى إثارة هذا الموضوع من الجانب الإسرائيلى نفسه ، وفى هذا التوقيت.

٢- قضية فيلم المهاجر ليوسف شاهين.

مع أطيب التمنيات بالتوفيق..

ملحوظة :

- ١- تعلن نتيجة هذا الامتحان يوم الأربعاء الموافق ١٩٩٥/٩/٦
- ٢- الناجحون فى هذا الامتحان يتوجب عليهم حضور الامتحان للتالى صباح يوم السبت ١٩٩٥/٩/٩ فى تمام الساعة الحادية عشرة صباحاً.

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

عام ٩٦ - ١٩٩٧

لأقسام : إخراج - سيناريو - مونتاج - إنتاج

ملحوظة : يراعى فى هذا الامتحان أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة، وتطلق لخيالك العنان مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان.. لا تضع أى رقابة على نفسك، ولا تشغل بالك كثيرا بموقف مصححى الامتحان.

السؤال الأول : (الدرجة من ٢٥)

نشرت إحدى الصحف الشكاوى الثلاث المقابلة ..

● المطلوب أن تختار إحدى هذه المشاكل وتكتب عن يوم كامل فى حياة صاحبها .. تخيل ماذا يفعل .. وكيف يتصرف .. وما هى المشاعر التى يمكن أن تجتاحه:

رغم موافقة الوزير

اضطرت للسفر للعمل مدرسا فى إحدى الدول العربية عام ١٩٩٠، وفى عام ١٩٩٢ انتهت أعمالنا فعدت إلى مرسى مطروح حيث كنت أعمل مدرسا بها ففوجئت بفصلى، ومنذ عودتى وأنا أحاول العودة لعملى دون جدوى.

رغم أن وزير التعليم وافق على إعادتى للعمل

محمد أبو الفتوح عمار

أقيم فى عشة

صدر قرار بإزالة مسكنى بتاريخ ١٩٩٢/٣/٢١ وتقدمت بطلب الحصول على مسكن من الوحدة المحلية لمدينة المحلة الكبرى وحتى الآن ما زالت أقيم وحيدة فى عشة بعساكن السوق بالمحلة الكبرى.

جلية موسى عبدالله

لم يدرج اسمى

سددت مبلغ ٤٠٠ جنيه لأحصل على محل بمشروع للحلات المقامة بالجهود الذاتية بحى الخليفة، كان ذلك فى عام ١٩٩٠ وبعد هذه السنوات لم يدرج اسمى فى كشوف الحاصلين

على محلات رغم أنني من المكفوفين وسندت المبلغ لرئاسة الحي فكيف أحصل على حقي؟
والى من الجاء؟

أحمد محمد محمد نوفل

اكشاك زينهم الخشبية رقم ١٦ مدخل ٦

السؤال الثاني: (الدرجة من ٢٥)

اجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين الآتيين:

١- اقرأ الخبر المقابل.. المنشور بإحدى الصحف اليومية.. ثم طور الحدث مع وضع

نهاية له.. متخيلا مصير الطفل.

الجزائر.. من هشام فهم:

■ صدق أو لا تصدق.. فقد وقعت في الجزائر أغرب عملية اختطاف لطفل عمره عامان، إذ قام باختطافه من والده ووالدته قرد أثناء قضائهما عطلة نهاية الأسبوع خارج العاصمة، فقد قرر الزوجان الهروب من ضوضاء المدينة وقادتهما الأقدار إلى منطقة جبلية بولاية المدية، وهناك توقف الزوجان لرؤية القرية وهي تقفز على أشجار الغابة في الجبل وقررا التقاط صورة تذكارية للقرية ووضعما طفلهما بجانب إحدى الأشجار ليفاجأ الأب باختطاف أحد القرية لابنه ويفر به داخل الغابة، الأب والأم أصيبا بحالة من الذهول والاغماء وقد فشل حراس الغابات في العثور على الطفل حيا أو ميتا ومازال البحث عنه جاريا داخل الغابة.

ب- منذ أيام قليلة.. اشترى شاب عاطل من الاسكندرية مفكا ثمنه جنيه واحد كان هو كل ما يملكه من مال.. وسافر للقاهرة متسللا في قطار الصحافة ثم تسلل للمتحف المصري واختبأ به.. وعندما حل الظلام خرج من مخبئه وقام بفك القناريين التي تحتوي على اثار توت عنخ آمون وسرق بعضها.. وفي الصباح ألقى القبض عليه قبل أن يخرج من المتحف وقد وضع كل من خنجر توت عنخ آمون في جوريه.. وقلادته في جيبيه.

.. اكتب عن هذا الشاب.. بواقعه وأفكاره التي دارت في رأسه.. والمضاعر التي انتابتها وهو

يقدم على عمله هذا.

السؤال الثالث : (الدرجة من ١٠)

اجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين الآتيين :

- ١- لماذا - في رأيك - نجح فيلم ناصر ٥٦ .. اشرح ذلك بالتفصيل..
- ب- ارتفع منسوب مياه النيل في الأيام الأخيرة بشكل كبير.. اشرح ما الذي كان يمكن أن يحدث لو لم يكن السد العالي.

تعلن نتيجة هذا الامتحان يوم الثلاثاء، ١٦/٩/٢٤

امتحان القبول للعام الدراسي ٩٧-١٩٩٨

للمتقدمين لالقسام السيناريو - الإخراج - المونتاج

■ ملحوظة : أطلق لخيالك العنان ، ولا تضع أى رقابة على نفسك، ولا تشغل بالك بموقف مصمحي الامتحان.

اولا : اجب عن سؤالين اثنين فقط مما يلي:

١- صف اللحظات الأخيرة فى حياة كل من الأميرة ديانا وعماد الفايذ (دوى) بكل ما كان يجيش فى نفسيهما من مشاعر.. وذلك فى صيغة قصة قصيرة أو سيناريو قصير أو معالجة سينمائية.

٢- تخيل نفسك تعمل "بلاسيرو" (الشخص الذى يرشد المتفرجين لأماكن جلوسهم) فى إحدى دور العرض التى تختص بعرض الأفلام المصرية، اكتب عما يمكنك أن تشاهده وتسمعه وتلاحظه عن المتفرجين فى إحدى الحفلات.

٣- دون أن تتعرض لقصة إحسان عبدالقدوس أو تكتب موضوعا مشابها لها، اكتب قصة أو موضوعا ينطبق عليه عنوان «أبى فوق الشجرة».

٤- حدث فى إحدى مدن أوروبا أن كان ممثل شاب يصور فيلما فى أحد شوارع المدينة عندما مرت فتاة من هناك.. تبادلا أطراف الحديث وأعجبا ببعضهما البعض. وبعد عدة أيام سار معها ليوصلها إلى بيتها.. قضيا الليلة معا.. ليلة مثيرة رائعة وفق رواية الشخص الذى يقص القصة.. فى الصباح استيقظ الممثل الشاب ونهب لشراء بعض الحاجيات للافطار فى الوقت الذى كانت الفتاة لاتزال نائمة فيه... لكن حين أراد العودة إلى شقتها بسعادة، ضاع طريقه فى شبكة الممرات المعقدة المحيرة للبنىات المتشابكة، ورغم محاولته أن يجد طريقة فإنه عجز عن إيجاد الباب الذى فتح ما حسبه حياته الجديدة.

.. قم بصياغة الموقف السابق فى أى قالب فنى تختاره.. إما قصة قصيرة أو سيناريو أو معالجة سينمائية أو مقالا أدبيا.

ثانيا : اجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين الآتيين:

١- تأمل هذا الكاريكاتير جيدا.. ثم فسر بحرية تامة مغزى هذا التشكيل البصرى والمعنى المستخلص من وجهة نظرك، وتخيل رد الأب على سؤال ابنه الموجود فى الصورة واكتبه فى شكل جمل حوار على لسان الأب لا تزيد على ثلاثة أسطر.

٢- الأرقام (الايرادات) الموجهة مأخوذة من الأوراق الرسمية لدور العرض الأسبوع الماضي .. بحسب المرفق علق على هذه الايرادات ليس فقط انتاجيا وعائيا ولكن أيضا قنيا بدون افكار مسبقة بما فيها الموضوع والسيناريو والحوار والتمثيل والمونتاج والأغاني والتصوير والصوت والديكور والاخراج... إلخ.. بالمقارنة..

بورصة الافلام

حققت البورصة هذا الأسبوع من ٨ إلى ١٤/٩/٩٧ الإيرادات التالية:

- تصدر القائمة للأسبوع الثاني فيلم «اسماعيلية رايح جاي» حيث حقق في أسبوعه الثالث مبلغ ٢٩٧ ٥٠٩ جنيها ويعرض في اثنتي عشرة دار عرض وهي :
كوزموس ٢ ريفولي ١ وشيراتون وراڤويس والأندلس وأوبون ٢ وديانا وليدو وهليوبوليس وطيبة ٢ وريالتو وسمرمون بالاسكندرية.
- «المصير» حقق في أسبوعه الرابع مبلغ ٢١٨٢٨٢ جنيها ويعرض في أربع عشرة دار عرض وهي التحرير وكريم ١ والهرم وهوليوود وراڤويس والمعادي وبوللي وكايرو ونورماندى والسلام والشرق بالقاهرة وأمير بالاسكندرية وتريد بالساحل الشمالى ومصر ببورسعيد.
- «المرأة والساطور» حقق في أسبوعه السابع مبلغ ١١١٦٦١ جنيها ويعرض في سبع دور عرض وهي: كوزموس ١ وسفنكس وميامي وفاتن حمامة وروكسى وطيبة ١ بالقاهرة وفريال بالاسكندرية.

ملحوظة هامة : بلغت للتكلفة الانتاجية للافلام كالاتى :

- ١- (اسماعيلية رايح جاي) : نصف مليون جنيه مصرى فقط
 - ٢- (المصير) : أكثر من ستة ملايين جنيه مصرى.
 - ٣- (المرأة والساطور) : مليون ونصف مليون جنيه مصرى.
- مع اطيب التمنيات بالتوفيق..



أكاديمية الفنون

المعهد العالي للسينما

قسم الإنتاج

الزمن: ساعتان

اجب على السؤالين التاليين:

اولا : طلب منك الاعداد لرحلة طلابية عددها خمسون طالبا وقيمة الاشتراك للفرد مائتان وخمسون جنيها.

اشرح سبب اختيار مكان الرحلة وخطوات الاعداد وبرنامج الرحلة وأوجه الصرف المختلفة ثم تكلم عن مشاهداتك خلال الرحلة.

ثانيا : من وجهة نظرك.. عند الاعداد لميزانية تقديرية لفيلم سينمائي ما هي البنود المختلفة التي تتضمنها الميزانية بدءا من مرحلة إعداد السيناريو حتى إعداد النسخة النهائية المعدة للعرض؟

امتحان القبول للعام الدراسى ٩٨ - ١٩٩٩

للمتقدمين للأقسام : السيناريو - الإخراج - المونتاج

● ملحوظة : اطلق لخيالك العنان بحرية كاملة ولا تضع أى رقابة على إجابتك.

أولاً : أجب عن السؤال الآتى :

امرأة - يد - نّش - سكين - مياه - باب - أقدام - رجل - عيون - صرخة - دماء - فم -
بانيو.. استخدم العناصر السابقة لتكون حدثاً درامياً قائماً على الترقب والتشويق، وذلك فى
شكل لقطات سينمائية مختلفة الأحجام (بعيدة - متوسطة - قريبة) وفقاً لما تتصوره بشئ من
التفصيل.

ثانياً : أجب عن سؤال واحد فقط مما يلى :

١- فجأة وأنت راكب الأوتوبيس المتجه إلى الهرم.. اغلق السائق أبواب الأوتوبيس وأعلن
عن تغيير مساره وبشكل قاطع.
.. ما الأنماط التى تتخيلها فى داخل الأوتوبيس.. وما التصرفات التى يمكن أن تصدر من
هذه الأنماط.

٢- تخيل أنه تم استنساخ إنسان آخر من نفسك .. صف علاقتك بقريتك.. أى بئنت الآخر

ثالثاً : أجب عن سؤال واحد فقط مما يلى:

١- ذهبت إلى سوبر ماركت كبير من النوع الذى به كاميرات للمراقبة.. وأنت تعرف أن به
هذه الكاميرات.. وبعد شراء بعض الأشياء فوجئت وأنت خارج برجل الأمن يفتشك
متهما إياك بأخذ بعض المشتريات فى جيوبك.

.. تخيل على شكل لقطات تصرف رجل الأمن وتصرفك وتصرف بعض الزبائن الموجهة.

ب- انكر كل محتويات وتفصيلات الصورة المقابلة وعلاقتها بمضمون الكاريكاتير الموجود
أمامك وشرح ذلك بالتفصيل.. ثم اسرد وجهة نظرك كاملة بحرية تامة.

وأخيراً اكتب تعليقاً من وحي خيالك يكون موجزاً ومكتفياً على الصورة بما يتوافق مع الروح
العامة للكاريكاتير.

مع أطيب التمنيات بالتوفيق

أكاديمية الفنون

المعهد العالي للسينما

امتحان القبول ٩٨ - ٩٩

الزمن: ساعتان

للمطلبة الوافدين

سيناريو ، إخراج ، مونتاج

أجب عن السؤالين التاليين:

- أولاً : أحد صغار الموظفين (ساعي) حصل على دعوة لحضور عرض فنى كبير تنازل له عنه مديره، وجاء مقعده فى الصف الثانى، خلف رئيس مجلس الإدارة مباشرة، واثناء العرض شعر بالرغبة فى العطس وهو ما حدث بالفعل.
- اكتب على شكل مقال أو مجموعة أقطات تصف فيها الحدث من البداية ومشاعر الموظف ورد فعل رئيس مجلس الإدارة وما حدث من الموظف بعد ذلك.
- ثانياً : بينما أنت تسير فى الشارع فجأة هبطت مركبة فضاء وعليها كائنات من كوكب آخر.
- صف الحدث معبرا عن مشاعرك فى ذلك الموقف، مجسدا كل مراحل الحدث ومتخيلا مرقعا يمكن أن يدور بينك وبين الكائنات الفضائية.
- مع أطيب تمنياتى بالتوفيق.

أكاديمية الفنون
المعهد العالى للسينما

امتحان القبول للعام الدراسى ١٩٩٩ - ٢٠٠٠

للمتقدمين لأقسام : السيناريو/ الإخراج/ المونتاج

الزمن: ساعتان

التاريخ: ١٩٩٩/٩/٢٥

● ملحوظة : اطلق لخيالك العنان بحرية كاملة ولا تضع أى رقابة على إجابتك.

أولا : أجب عن السؤال الآتى:

اختر إحدى الوقائع التى طالعنا بها أجهزة الاعلام خلال هذا العام واكتب عنها من وجهة نظرك فى أى صياغة فنية أو أدبية تراهى لك.

ثانيا : أجب عن أحد السؤالين التاليين:

١- صرصار يتحدث عن سكان الشقة التى يعيش فيها ومشاعره تجاههم....

تخيل ما الذى يمكن أن يقوله، على أن توضح تفاصيل السمعيات والمرئيات التى تصاحب ذلك..

ثالثا : أجب عن أحد السؤالين التاليين:

١- بعد عدة أعوام عثرت على كرأسه الانشاء المدرسية التى كتبت فيها موضوعا تحت

عنوان « القاهرة فى يوم مطير » وقررت إعادة كتابة الموضوع على ضوء خبرتك وتجربتك الحالية..

ما الذى يمكنك أن تكتبه الآن، خاصة وقد أصبحت مهتما بالابداع السينمائى..

٢- انكر استعمالات غير تقليدية للأشياء الآتية (مطلقا لخيالك العنان لأكبر عدد ممكن من الاستعمالات).

- الحذاء.

- الدبوس.

- مشط الشعر.

- الساطور.

مع تمنياتنا بالتوفيق..

قسم : الإنتاج
الزمن: ساعتان

أكاديمية الفنون
المعهد العالى للسينما
امتحانات القبول ٩٩- ٢٠٠٠

اجب على الأسئلة الآتية :

١- اشرح العبارة التالية:

«على الرغم من بناء العديد من دور العرض الحديثة فى الفترة الأخيرة.. فمازال الفيلم الروائى المصرى يعانى من مشكلة العرض».

٢- تكلم عن إدارة الإنتاج وأهميتها فى صناعة الفيلم السينمائى.

٣- ما هى - فى رأيك - عناصر الحرف المختلفة فى الفيلم الروائى التاريخى؟

**أكاديمية الفنون
المعهد العالي للسينما**

امتحانات القبول بالمعهد العالي للسينما

قسم : الإخراج والسيناريو

امتحان التخصص الزمن: ساعتان ٢٠٠٠ - ٢٠٠١

ملحوظة :

اطلق لخيالك العنان وعبر عن نفسك بحرية كاملة.. ولا تضع أى اعتبار لرأى المصحح

■ اكتب فى موضوعين من الموضوعات الآتية :

الموضوع الأول :

احك تفاصيل تجربة خاصة غيرت من مفاهيمك وعللت من سلوكك الاجتماعى.

.. احك هذه التجربة فى قالب قصصى او شكل سينمائى.

الموضوع الثانى :

فيلم شاهدته أخيرا ولم يعجبك، أعد كتابته بالصورة التى توافق عليها، واكتب فى

النهاية عن أسباب التعديل الذى أجرىته على القصة.

الموضوع الثالث :

ذهبت امرأتان للملك (سليمان الحكيم)، تتنازعان أمومة طفل.. اختار الملك.. وأخيرا

حكم بأن يشطر الطفل نصفين.. لتحصل كل منهما على نصف الطفل.. ماذا تتوقع عن

سلوك الأم الحقيقية.. وكيف يكون تصرف الأم المدعية..

.. صف تلك اللحظة الفريدة بعد حكم الملك.. وما الذى يمكن أن ينتهى إليه الموقف.

الموضوع الرابع :

كوالالمبور. ا. ن. ب: هل يمكن لفتاة تبلغ من العمر ١٨ عاما، ان تعرض حياة (١٥٠)

ثعبانا من نوع الكوبرا السام للخطر، وهى تعيش معها جميعا فى قفص واحد، ولادة

تزيد على ٤١ يوما؟! هذا السؤال المثير تردد فى ماليزيا، فى الفترة الأخيرة، حيث

منعت السلطات الماليزية الفتاة «إنديرا سورياتنى» من تكلمة محاولاتها تحقيق رقم

قياسى جديد، فى طول زمن الحياة مع الثعابين، وكانت تلك الفتاة قد قررت أن تحطم الرقم القياسى السابق الذى حققه والدها، عندما تمكن من الحياة فى قفص واحد لمدة (٢٥) يوما مع (٢٥٠) ثعبانا من نوع الكوبرا السام.

لكن السلطات الماليزية أخرجت الفتاة من قفص الثعابين بعد بضعة أيام، بدعوى أن وجودها يمثل خطرا على حياة هذه الثعابين!

المطلوب : اجعل من هذا الخبر موضوعا تصيغه فى أى صيغة أدبية تختارها.. سواء كانت مقالا أدبيا أو قصة قصيرة أو معالجة سينمائية أو سيناريو قصيرا.. مطلقا لخيالك العنان.

الموضوع الخامس :

.. اجتمع شخصان فى مصعد، تعطل فجأة، ويحتاج إلى ساعات طويلة لإصلاحه.
.. دع خيالك يختار نمونتين إنسانيتين لهذا اللقاء.. والحدث الدرامى المتصور الذى يمكن أن يحدث بينهما.

مع أطيب التمنيات بالتوفيق

امتحان القبول
تخصص مونتاج

الزمن: ساعتان ٢٠٠٠ - ٢٠٠١

ملحوظة : اطلق لخيالك العنان.. وعبر عن نفسك بحرية كاملة.. ولا تضع أى اعتبار لرأى
المتحنيين.

* اختار سؤالين من الاسئلة التالية للإجابة عليها، على ان يكون أحدهما السؤال الأول :

السؤال الأول (إجبارى)

● إن المشهد الختامى فى فيلم (عذاب جان دارك) إخراج كارل دراير عام ١٩٢٨ مثال
رائع لا نظير له، تفوق على كل ماعداه، فى تاريخ السينما العالمية، إنه يعرض الآلام
المبرحة، التى كانت تعانيها جان دارك فى أعماق نفسها، وهى مقيمة إلى القائم،
والسنة الذهب تحيط بها .. دون الاعتماد على الكلمة أو الحوار وفيما يلى بيان هذه
اللقطات فى غير ترتيبها الصحيح.

التي تصور بقوة هول هذه اللحظات وقسوتها.

١- وجه الجلاد الرهيب.

٢- جان دارك تغض عينيه فى ألم شديد.

٣- الجلاد يشعل الوقود، ويرتفع الدخان.

٤- الحشد المجتمع من الناس على اختلافهم، النساء يبكين والرجال يحرقون فى رعب

٥- جان تمنع النظر.

٦- تتدلع النيران فجأة إلى أعلى.

٧- الطيور وهى تقف على أعلى برج الكنيسة.

٨- جان دارك مقيمة إلى القائم فى ساحة السوق بروان.

٩- ينتاب جان الفزع المروع.. ومن فوق الحطب المحترق تحتها تنظر إلى..

١٠- الجنود الإنجليز يقومون بواجب الحراسة.

١١- الطيور تفرح من السنة الذهب.

- ١٢- نهبط الطيور فوق أعلى البرج لكنيسة بعيدة.
- ١٣- ترجف فتحتا الأنف لجان وهي تشم الدخان.
- ١٤- قضاتها من هيئة رجال الكنيسة أحد الرهبان يرفع عاليًا صليبًا خشبيًا.
- ١٥- الطيور تحلق في الجو.
- ١٦- جان ترنو ببصرها بعيدا وترى....
- ١٧- تنلغ النيران.
- ١٨- امرأة تصنو على طفلها الرضيع.
- ١٩- سرب من الطيور يحط على الأرض.
- ٢٠- تعود جان بنظرها إلى الأرض، حيث تظهر أكوام الحطب من تحت ويلفت نظرها -
- ٢١- جان تراقبها.
- ٢٢- تصلى جان في صمت، ترنو بنظرها إلى الجموع المحتشدة فترة.
- ٢٣- الطفل يرضع من صدر أمه.
- ٢٤- تزم جان شفيتها في ألم.. وتحلق في....
- المطلوب إعادة ترتيب اللقطات السابقة، ترتيبًا صحيحًا يؤدي إلى الاحساس والمعنى الدرامي المطلوب للمشهد.

اجب عن سؤال واحد من الاسئلة الآتية:

الأول : اختار مكانا تحبه، واكتب بإيجاز علاقتك به، وكيف تراه مع الحديث عن (عشرة) تفاصيل بهذا المكان على الأقل (تفاصيل سمعية وبصرية)

الثاني : بماذا توحى لك هذه الكلمات وكيف يمكنك استغلالها دراميا في (فيلم) ؟ اختر أربعة منها فقط.

- | | |
|-----------|-----------|
| ١- النهر | ٢- البحر |
| ٣- النجوم | ٤- السحاب |
| ٥- الثلج | ٦- الشجر |
| | ٧- الساعة |

الثالث : جلس الطفل تأمر يلهو بالعباءة في حجرة النوم، ثم نام تحت السرير مع العباءة. كل ذلك رآه تعد طعام الغذاء ويعد أن انتهت من إعداد الطعام، نهبت تبحث عنه فلم تجده، فجرت كالجنونة تبحث عنه في كل شفق العمارة، فلم تجده، رجعت إلى شقتها مع بعض الجيران وهي منهارة وتبكي وتولول، فإذا به يصحو على صوت البكاء، فينهض مذعورا من تحت السرير ويخرج فيخطئ بكاء الأم بفرح شديد وهي تحتضنه.. حول هذا الموضوع إلى لقطات بحيث لا تزيد على (٢٠) لقطة مرتبة بدون حوار.

مع أطيب التمنيات بالتوفيق

أكاديمية الفنون

المعهد العالي للسينما

قسم الإنتاج

الزمن: ساعتان

امتحان تخصص الإنتاج

امتحان القبول ٢٠٠٠ / ٢٠٠١

اجب عن الأسئلة الآتية:

١- اكتب ما تعرفه عن :

أ- مدير الإنتاج

ب- الموزع

ج- الميزانية التقديرية

د- المنتج المحول

هـ- المنتج المنفذ

٢- طُلب منك تنظيم رحلة إلى منطقة البحر الأحمر..

اذكر الخطوات التحضيرية والتنفيذية للرحلة موضحاً الخطوات المالية والإدارية والتنظيمية.

٣- هناك مقولة تقول «إن أزمة السينما في مصر ترجع إلى : النجوم .. التوزيع .. دور العرض»

ناقش العبارة السابقة من وجهة نظرك.

امتحان القبول للعام الدراسى

٢٠٠١ / ٢٠٠٢

للمتقدمين لأقسام السيناريو - الإخراج - المونتاج

ملحوظة : أطلق لخيالك العنان بحرية كاملة ولا تضع أى رقابة على إجابتك

أولا : أجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة الآتية :

١- قرب الفجر، وأنت جالس تذاكر؛ استعدادا لامتحان اليوم التالى فى الثانوية العامة، تركت الكتاب وبدأت فى الاستسلام لحالة من السكون، وبالفعل سرح بك الخيال لبعيد، ثم استيقظت من حلم اليقظة هذا؛ لتجد نفسك تضحك ساخرا أو متعجبا مما رأيت أو تخيلته.. صف لنا بالتفصيل هذا الحلم فى حدود ثلاث صفحات.

٢- اقرأ النص التالى جيدا ثم أجب على (أ) أو (ب)

فى التاسعة صباحا بينما كنا نتناول فطورا فى شرفة دهافانا ريفيرا، جرفت موجة عاتية فى وضع النهار عددا من السيارات المارة بطريق الكورنيش وأخرى كانت تنتظر إلى جوار الرصيف وانحشرت إحداها فى احد جوانب الفندق. كان لها نوى الديناميت ويشت الذعر فى طوابق البناية العشرين وهشمت زجاج البهو وطار عدد من السياح فى الهواء مع الاثاث المتناثر بقاعة الانتظار. وجرح بعضهم بشظايا الزجاج. ويبدو أنها كانت موجة رهيبة بين حاجز الكورنيش والفندق شارع واسع فى اتجاهين، أى أنها قفزت فوقه وكانت من القوة بحيث حطمت زجاج الفندق..

فى تلك الصباح لم يعتن أحد بأمر السيارة المحشورة فى الجدار، على اعتبار انها كانت إحدى تلك السيارات التى تنتظر إلى جانب الرصيف.. وحين سحبتها الرافعة من فتحة الجدار عثر على جثة امرأة على مقعد القيادة شدت إلى حزام الامان. كانت الصدمة مروعة فلم تدع لها عظمة واحدة من عظامها سليمة. وتهشم وجهها وحذاؤها وتحوات ملابسها إلى خرق باليه.. كانت تلبس خاتما ذهبيا على شكل ثعبان عيناه من الزمرد.

١- اسس على هذا النص إما قصة سينمائية او معالجة سينمائية او قصة قصيرة في بضع صفحات، مع التركيز على العناصر البصرية والسمعية ويمكنك اضافة تفاصيل من خيالك بحيث تكون صياغتك درامية

ب- قم بتحويل النص إلى سلسلة متتابعة من اللقطات السينمائية مختلفة الاحجام مع توضيح محتوى الصورة والصوت، ويمكنك اضافة تفاصيل من خيالك بحيث تكون صياغتك درامية.

٢- صف يوماً في حياة احد اطفال الحجارة وقت الانتفاضة بأي صيغة أدبية او سينمائية تختارها ؟

اجب عن الأسئلة الآتية :

١- هذه اللقطات توضح موت بلطجي وحيدا مهجورا في حجرة رخيصة في منزل لإيجار الغرف المفروشة، بينما أنوار الإشارة الكهربائية في الشارع التي تعلو مدخل الملهى الليلي تضيء وتنطفئ في سرعة متوالية.

رتب هذه اللقطات لكي توحى بهذا المشهد:

١-الإشارة تضيء مرة أخرى

٢- مات الرجل، تفرق الغرفة في الظلام

٣- الإشارة تضيء وتنطفئ، تضيء وتنطفئ تضيء وتنطفئ

٤- الغرفة تظلم مرة أخرى

٥- أضواء الإشارة يغمر الغرفة وتثير قسماات وجه الرجل الذي يحتضر

٦- البلطجي يحتضر، الحجرة تظلم

٧- الأنوار تضيء، وجه الرجل الميت ويعدئ يختفى الضوء عندما تنطفئ الإشارة.

٨- الضوء يغمر الغرفة، وعندئذ تصبح مظلمة مرة أخرى

٩- الغرفة تظلم مرة أخرى

١٠- أنوار الإشارة الكهربائية في الشارع تضيء

١١- الإشارة تنطفئ

١٢- العربات تسير بسرعة فائقة

١٣- الإشارة تضيء مرة أخرى

١٤- عصافير تغرد على اعلى الشجرة

ملحوظة : لك حرية حذف ما تجده غير مناسب من هذه اللقطات.

ب- لو لم يكرمك الله في صورة بنى آدم (إنسان) فأى الكائنات تختار.

اكتب معللا اختيارك ثم قم بصياغة موقف في شكل أدبي او سينمائي من وجهة نظر الكائن الذى قمت باختياره.

أكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما

الزمن: ساعتان

امتحانات القبول ٢٠٠٢/٢٠٠١

تخصص الإنتاج

أجب على الأسئلة التالية فيما لا يزيد على خمسة أسطر لكل سؤال (فى نفس ورقة

الأسئلة)

١- اذكر أهم ١٠ عناصر إنتاجية فى تكلفة إنتاج الفيلم السينمائى.

الإجابة :

ب- فى حدود معلوماتك.. ما هو الفرق بين إنتاج المسلسل التليفزيونى وبين إنتاج الفيلم

السينمائى؟

الإجابة :

ج- ما هي مهن الإنتاج في الفيلم السينمائي؟
الإجابة :

د- اكتب ما تعرفه عن توزيع الفيلم.
الإجابة :

هـ- ما هو الفرق بين التسويق والدعاية والإعلان.
الإجابة :

و- اذكر خمسة عناصر إنتاجية لا تتوفر إلا عند إنتاج الأقلام التاريخية.
الإجابة :

ز- ماذا تعرف عن أسلوب انتاج الفيلم او السلسل بنظام «المنتج المنفذ»
الاجابة :

ح- اختر منطقة سياحية او اثرية زرتها من قبل، وانكر ما يميزها للتصوير عن غيرها.
الاجابة :

ط- اكتب قائمة باحتياجاتك للقيام برحلة في جبال سيناء.
الإجابة :

ي- اكتب أسماء ١٠ أفلام عربية وأجنبية شاهدها خلال العام بالترتيب حسب
استمتاعك بها.
الإجابة :

أكاديمية الفنون
المعهد العالي للسينما

امتحان القبول للعام الدراسي ٢٠٠١ / ٢٠٠٢ م
للمطلبة الوافدين لأقسام الإخراج والمونتاج

أجب على الأسئلة الآتية:

أولاً : اكتب انطباعتك الشخصية عن يوم بمدينة القاهرة مع وصف ما يمكن أن تراه وتسمعه
ثانياً : رتب اللقطات التالية:

- لقطة عامة للرجل يجري محاولاً العبور في اللحظة التي تنطلق فيها السيارات.
- لقطة للسيدة تواصل الصراخ وهي تجري.
- لقطة عامة للشارع والعربات والناس.
- لقطة عامة للرجل يجري والسيدة تصرخ وهي تجري خلفه.
- لقطة عامة للرجل يقترب من إشارة المرور.
- لقطة قريبة لإشارة المرور تتغير من الأحمر للأخضر.
- لقطة متوسطة للرجل وبعض المارة مندهشين.
- لقطة قريبة ليد الرجل تخطف السلسلة من رقبة السيدة.
- لقطة لجثة الرجل والمارة تتجمع والسيدة تلتقط السلسلة من على الأرض.
- لقطة متوسطة لرجل يقترب من سيدة تلبس سلسلة ذهبية كبيرة.

(الزمن ساعتان)

ثالثاً:
تخصص
التصوير السينمائي

امتحانات القبول بالمعهد العالي للسينما

عام ١٩٩١/٩٠

الزمن: ساعتان

قسم التصوير

أجب عن الأسئلة التالية :

١- ما هي مقومات الصورة الفوتوغرافية الناجحة ؟

٢- أكمل التالي بورقة إجابتك :

أ- حين تصوير مباراة كرة قدم : فتحة العدسة سرعة الغالق ويتم اختيار فيلم سرعته

ب- حين تصوير منظر لشارع تجارى ليلا: فتحة العدسة سرعة الغالق ، ويتم اختيار فيلم سرعته

ج- حين تصوير منظر الغروب على شاطئ البحر : فتحة العدسة سرعة الغالق ، ويتم اختيار فيلم سرعته

د- حين تصوير منظر داخل غرفة نهارا لشخص يجلس على كرسي بعيدا عن ضوء الشمس المباشر الداخل من الشباك: فتحة العدسة سرعة الغالق ، ويتم اختيار فيلم سرعته

هـ- حين تصوير منظر «سلويت» : فتحة العدسة سرعة الغالق ، ويتم اختيار فيلم سرعته

و- حين تصوير مجموعة أشخاص بالفلاش يراعى الآتى :

١-

٢-

ل- حين تصوير تمثال «نهضة مصر» فى العاشرة صباحا فتحة العدسة ، سرعة الغالق ، ويتم اختيار فيلم سرعته

ح- يستخدم مقياس الضوء فى تحديد:

أ-

ب-

المناسبة لظروف التصوير.

ط- حين تكون الصورة النهائية قاتمة اللون، فإن السبب يرجع إلى.....

ى- حين تكون الصورة النهائية فاتحة اللون، فإن السبب يرجع إلى

- ٣- ١- اختر الصورة ذات التكوين الأفضل من وجهة نظرك ، ثم اذكر سبب اختيارك لها.
ب- اختر من الصور التالية الصورة التي توحى بكل من الشخصيات التالية، مع تبرير اختيارك

١- مجرم

٢- قاضى

٣- محامى

- ٤- قارن بين كل من التصوير الفوتوغرافى بالأسود/ أبيض والتصوير الفوتوغرافى بالالوان، موضحا نواحي التشابه والاختلاف بينهما.

- ٥- تمر المنطقة العربية بأحداث هامة، اكتب فكرة عن أحد هذه الأحداث. وصف خمس لقطات تعبر عن الحدث الذي اخترته مع رسم توضيحي تخطيطي لكل لقطة.

انتهى مع تمنياتنا بالتوفيق



(ب)



(١)



(د)



(ج)



(٣)

(٢)

(١)



(٥)



(٤)

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

عام ١٩٩١ / ١٩٩٢

قسم التصوير

الزمن: ساعتان

اجب عن اربعة أسئلة فقط ما يلي:

١- عُهد إليك بالقيام بمعرض للتصوير الفوتوغرافى يبين معالم القاهرة القديمة والقاهرة الحديثة فيما لا يتجاوز عشر لقطات فوتوغرافية.

أ- اختر عشرة موضوعات تصلح لأن تكون موضوعا لهذا المعرض.

ب- اذكر الخطوات الواجب اتباعها لتنفيذ إحدى اللقطات.

ج- وضع المعدات والأجهزة التى تستعين بها لتصوير المعرض.

د- يبين بالرسم (كلما أمكن) شكل الصور التى ترغب فى التقاطها.

٢- المصور الناجح يتمتع بقوة ملاحظة ، تتيح له مشاهدة ما لا يستطيع غيره من الناس ملاحظته فى الظروف العادية.. اذكر خمس صور يتم التعرف من خلالها على ما يحدث فى أحد محلات الأوكازيون.

٣- بين أوجه التشابه والاختلاف بين كل من عين الانسان وعدسة آلة التصوير الفوتوغرافى.

٤- إن العناصر الفنية التى يستخدمها المصور لإظهار إبداعاته الفنية قد يستعملها بشكل وظيفى وقد يستعملها بشكل إبداعى تضيف للعمل قيمة فنية وجمالية. اذكر أهم العناصر موضحا ذلك من خلال اربعة مشاهد لأفلام شاهدتها.

٥- تكلم عن فريق عمل التصوير فى الفيلم السينمائى موضحا دور كل منهم فى تصوير الفيلم.

انتهى

مع التمنيات بالتوفيق

امتحان القبول للعام الدراسي ٩٢ / ١٩٩٣
امتحان المرحلة الأولى

أجب عن خمسة أسئلة فقط من الأسئلة التالية :

١- تقيمت للالتحاق بالمعهد العالي للسينما قسم التصوير للعام الدراسي ٩٢-٩٣ .
بيِّن الأسباب التي من أجلها قمت بالتقدم لقسم التصوير بصفة خاصة وللالتحاق
لدراسة السينما بوجه عام.

(وضح اجابتك فيما لا يزيد على ٢٠ سطرا)

٢- تتكون آلة التصوير الفوتوغرافي من مجموعة أجزاء .

اذكر أربعة أجزاء من آلة التصوير ونوع آلة التصوير التي تستخدمها.

٣- (أ) عندما تقوم بتصوير صورة فوتوغرافية تراعى ما يلي :

أ- وقت التصوير (الحساسية)

ب- الإضاءة (الفللق - فيئة العدسة)

ج- موضوع التصوير (نوع العدسة)

(ب) الصورة الملونة تتميز بألوانها الجذابة .. أما الصورة الأبيض والأسود فإنها

تتميز بـ :

(في حدود أربعة أسطر)

٤- أمامك مجموعة من الأسماء .. اكتب مهنة كل اسم أمامه: علي بدرخان - ماهر راضي

- عبدالعظيم عبدالحق - عبدالعزيز فهمي - شادي عبدالسلام - وحيد فريد - عادل

منير - صلاح أبو سيف - سمير فرج - علي سالم.

٥- أ- اذكر اسم آخر فيلم سينمائي شاهدته وأعجبك تصويره ؟ ومن هو مدير تصوير
الفيلم.

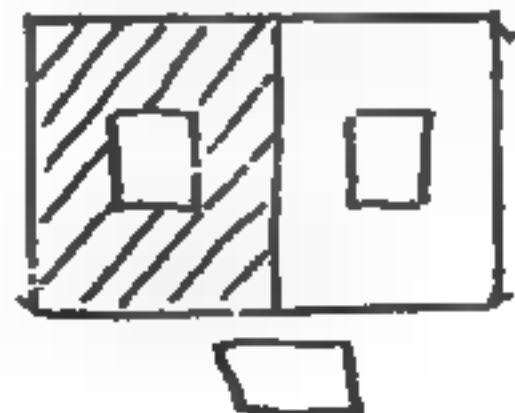
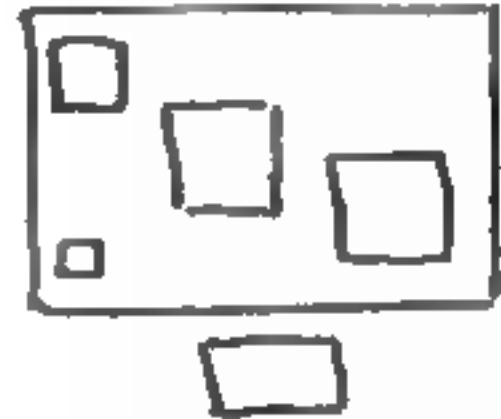
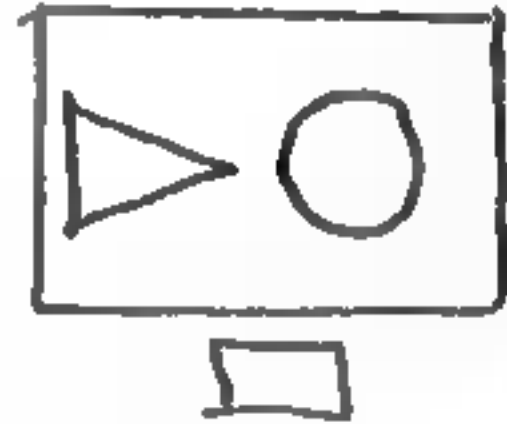
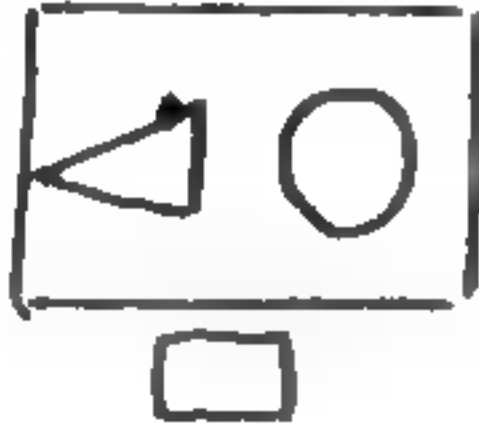
ب- ما هي الأسباب التي جعلتك تعجب بتصوير (هذا الفيلم) ؟

(في حدود ١٠ أسطر)

٦- ضع لنفسك سؤالاً كنت تتعنى وجوده فى ورقة الأسئلة وأجب عليه فى حدود ١٠ أسطر.

(١٠ درجات)

أمامك صورتان بهما نفس الأشكال ضع علامة (✓) تحت الشكل الذى يعجبك أكثر من الآخر بدون تعليق..



**أكاديمية الفنون
المعهد العالى للسينما**

**امتحان القبول للعام الدراسى ١٩٩٤ /
المرحلة الاولى**

قسم التصوير الزمن : ٣ ساعات

١- انكر أهم المجالات التى يقوم فيها التصوير الفوتوغرافى بدور واضح فى حياتنا اليومية.

ولماذا اخترت قسم التصوير السينمائى بالذات للدراسة بالمعهد العالى للسينما؟

٢- قام مصور فوتوغرافى ورسام (زيتى) بعمل صورة لمنظر واحد فى الطبيعة.

ما هى الفروق التى تتوقع وجودها بين كل من العاملين للفنيين؟

(فى حدود ثلاثة فروق)

٣- ما هى الخطوات الواجب اتباعها لإعداد آلة التصوير الخاصة بك حين التقاط صورة أعجبتك؟

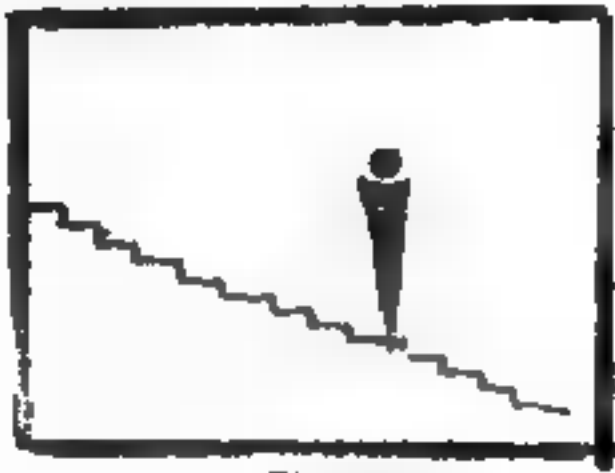
ب - انكر ألوان الطيف بالترتيب.

ج- ما الفرق بين كل من العدسة قصيرة البعد البؤرى والعدسة طويلة البعد البؤرى؟

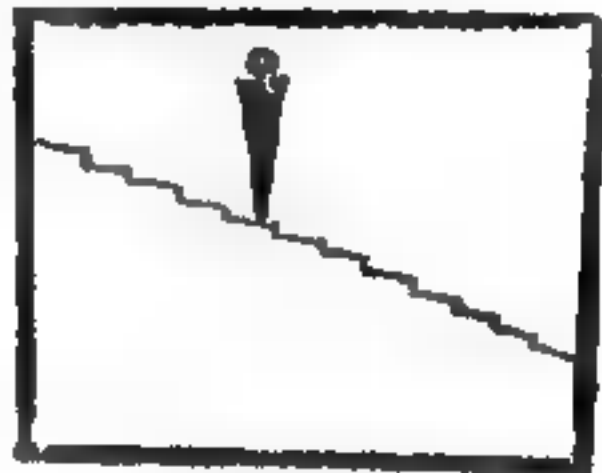
٤- ضع لنفسك سؤالاً كنت تلمنى وجوده ضمن أسئلة الامتحان، وأجب على هذا السؤال فى حدود نصف صفحة على الأقل.

(وضح إجابتك بالرسم كلما أمكن)

٥- أمامك صورتان بهما نفس الأشكال ضع علامة (✓) تحت الشكل الذى يعجبك أكثر من الآخر.



1



2



3

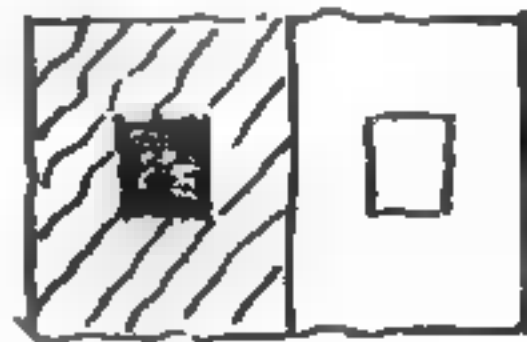
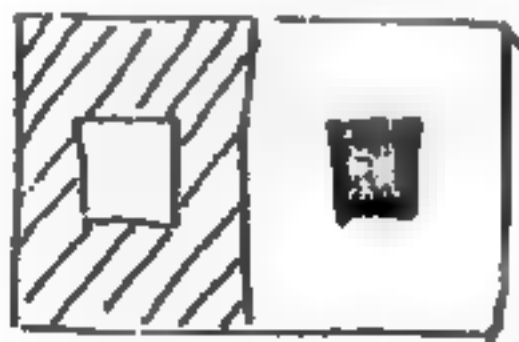
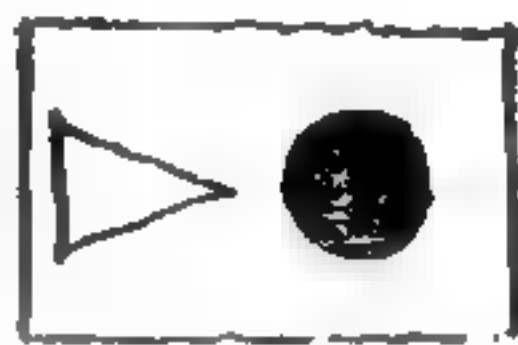
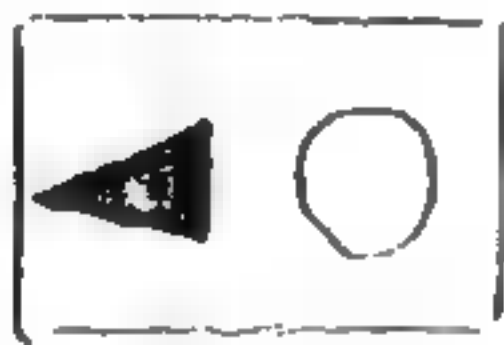


**أكاديمية الفنون
المعهد العالى للسينما**

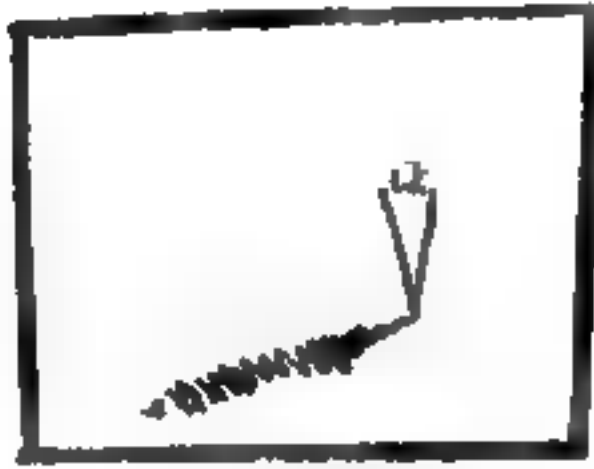
**امتحان القبول للعام الدراسى ٩٣ / ١٩٩٤
المرحلة الأولى**

قسم التصوير الزمن : ٣ ساعات

- ١- اذكر أهم المجالات التى يقوم فيها التصوير الفوتوغرافى بدور واضح فى حياتنا اليومية.
- ولماذا اخترت قسم التصوير السينمائى بالذات للدراسة بالمعهد العالى للسينما؟
- ٢- قام مصور فوتوغرافى ورسام (زيتى) بعمل صورة لمنظر واحد فى الطبيعة.
ما هى الفروق التى تتوقع وجوبها بين كل من العاملين الفنيين؟
(فى حدود ثلاثة فروق)
- ٣- ما هى الخطوات الواجب اتباعها لإعداد آلة التصوير الخاصة بك حين التقاط صورة أعجبك؟
ب - اذكر ألوان الطيف بالترتيب.
- ج- ما الفرق بين كل من العدسة قصيرة البعد لليزرى والعدسة طويلة البعد لليزرى؟
- ٤- ضيع لنفسك سؤالاً كنت تتمنى وجوبه ضمن أسئلة الامتحان، واجب على هذا السؤال فى حدود نصف صفحة على الأقل.
- (وضح إجابتك بالرسم كلما أمكن)
- ٥- أمامك صورتان بهما نفس الأشكال ضيع علامة (✓) تحت الشكل الذى يعجبك أكثر من الآخر.



تابع نفس السؤال للسابق



٨



٩



١٠



أكاديمية الفنون
المعهد العالي للسينما

امتحان القبول ٩٤ ، ٩٥

الزمن : ساعتان

قسم التصوير

أجب عن الأسئلة التالية :

١- التعبير عن المفاهيم التالية مع الرسم للبسط:

أ - تنظيم الأسرة

ب- الإرهاب

ج- الجوع

د- الغضب

هـ- الحب

٢- اكمل ما يلي في ورقة الإجابة :

أ- يتوقف التعريض الضوئي للصورة على عاملين أساسيين هما و

ويتم تنسيقها بناء على الموجود داخل الكاميرا.

ب- تعتمد عناصر للتكوين في الصورة على عدة عوامل منها..... و و

..... و

ج- حين تصوير لقطة فوتوغرافية لأحد الحقول نهارا، فإنه عادة ما تكون فتحة

العدسة وسرعة الغالق بينما حساسية الفيلم

د- حين تصوير لقطة فوتوغرافية للقاهرة ليلا من مكان مرتفع، فإن فتحة العدسة عادة

تكون والسرعة وحساسية الفيلم

٣- انكر ما تعرفه عن خمس مما يلي :

نفيس صادق - قائمة شندلر - جمال السجيني - تواستوى ، الجيوكنده - تاجر

البندقية - أورسون ويلز - عاصفة الصحراء - فاروق الباز.

٤- تكلم عن التكوين من خلال الصورة المرفقة؟

(١٥ درجة)

ملحوظة :

- ١- تعلن نتيجة هذا الامتحان يوم الأربعاء الموافق ١٩٩٥/٩/٦.
- ٢- الناجحون في هذا الامتحان يتوجب عليهم حضور الامتحان التالي صباح يوم السبت الموافق ١٩٩٥/٩/٩ في تمام الساعة الحادية عشرة صباحا.

انتهى

مع تمنياتنا بالتوفيق

امتحان قبول قسم التصوير عام ٩٥ ، ٩٦

أجب عن الأسئلة الآتية :

١- الصورة الجيدة يلزمها تعريض صحيح.. وضع هذا المعنى مع شرح العناصر الأساسية للتعرض؟

٢٥ درجة

٢- انكر ما تعرفه عن سينما الخيال العلمي مع ذكر اسم أحد الأفلام التي رايتها وما يميز هذه الأفلام عن غيرها ؟

١٥ درجة

٣- أمامك ثلاثة وجوه مختلفة، انكر ما يوحى به كل منها.

٥ درجات

٤- تكلم عن التكوين من خلال الصورة المرفقة ؟

١٥ درجة

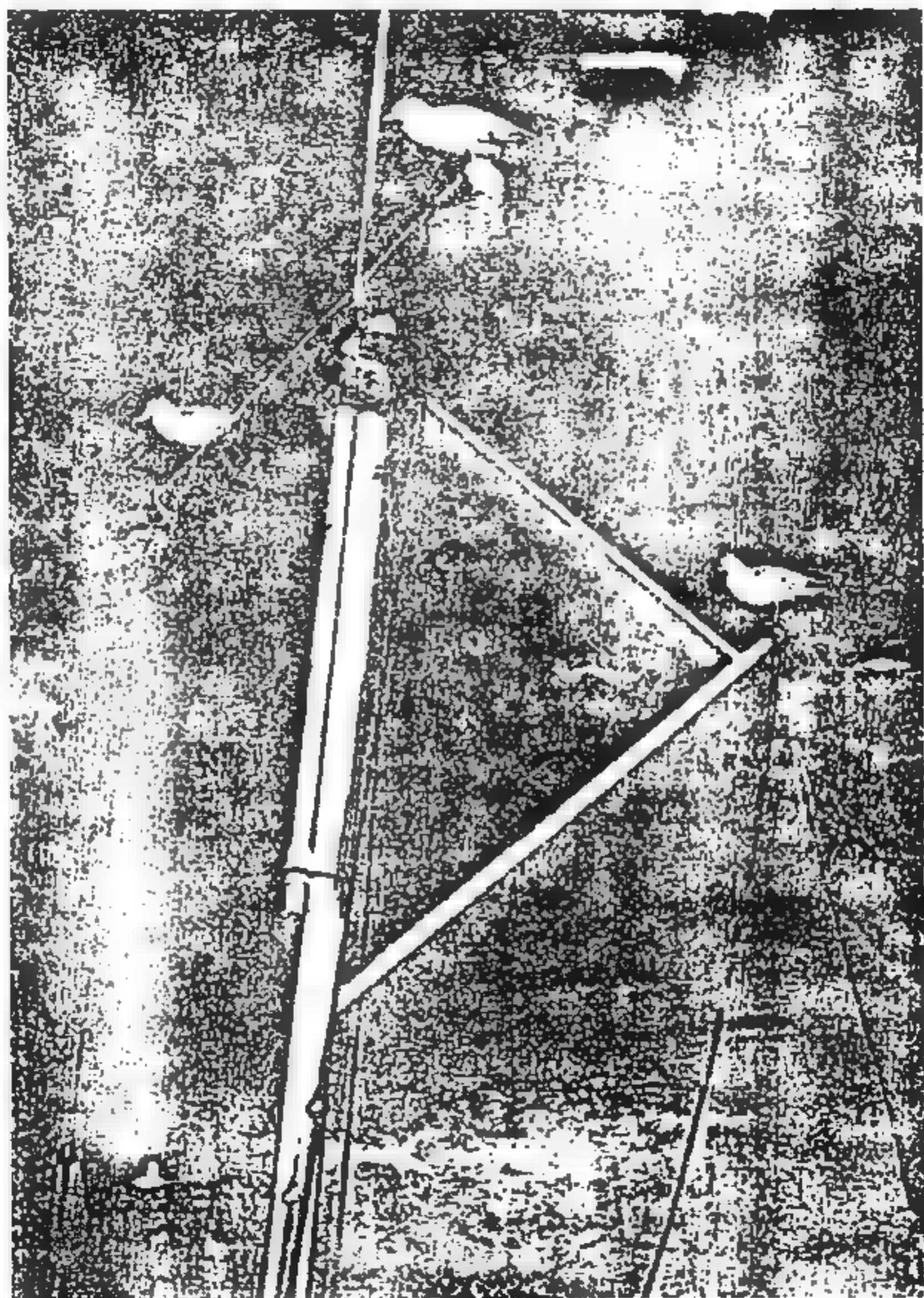
ملحوظة :

١- تعلن نتيجة هذا الامتحان يوم الأربعاء الموافق ١٩٩٥/٩/٦.

٢- الفاجحون في هذا الامتحان يتوجب عليهم حضور الامتحان التالي صباح يوم السبت الموافق ١٩٩٥/٩/٩ في تمام الساعة الحادية عشرة صباحا.

انتهى

مع تمنياتنا بالتوفيق



القسمى التصوير والصوت
الزمن : ساعتان

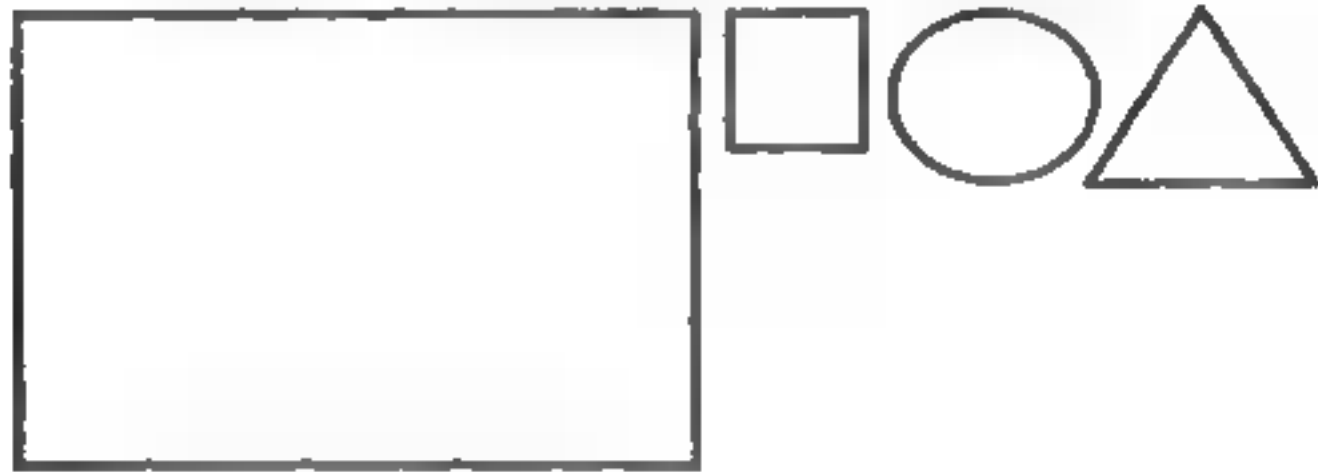
اكاديمية الفنون
المعهد العالى للسينما

امتحانات القبول بالمعهد العالى للسينما
عام ٩٦ - ١٩٩٧

تاريخ الامتحان ١٩٩٦/٩/٢٢

السؤال الاول (٢٥ درجة)

١- من خلال تلك العناصر ارسم تكويناً وابل على هذا التكوين داخل حدود الكادر.



ب- من خلال الشكل ١ ، ب اختر الشكل المناسب ولماذا اخترت هذا الشكل؟

١- ما هي الموسيقى المناسبة لهذه الصورة.. وتكلم عن الصورة فى حدود خمسة أسطر..

السؤال الثانى :

ب- ما هي الموسيقى المناسبة لهذه الصورة وتكلم عن الصورة فى حدود خمسة أسطر..

السؤال الثالث : (١٠ درجات)

■ تحاول اخذ السمكة الموجودة داخل إناء زجاجى موضوع على المنضدة، ما هي

نوع الموسيقى والمؤثرات التى تختارها لهذا المشهد.. ؟ ارسم تلك من خلال لقطات

متتابعة لهذا المشهد فى حدود ٨ كادرات.





السؤال الثاني

امتحانات القبول لعام ٩٧ / ٩٨

اجب على الأسئلة الآتية :

١- ضع فتحة العدسة والزمن المناسب لتصوير اللقطات التالية علما بأن حساسية الفيلم

المستخدم 100 A S A

أ- الجسم وجهه تسقط عليه الشمس

ب- الجسم في ظل تحت شجرة

ج- الجسم تحت سماء ملبدة بالغيوم

د- الجسم يقف أمام منظر للغروب

هـ- الجسم تحت سماء ممطرة

٢- أكمل ما يأتي :

أ- العدسة للزوم هي

ب- فتحات العدسة بالترتيب هي

ج- تدريج زمن التعريض هو

د- حرف T يعنى

هـ- حرف B يعنى

٣- البيانات الموجوبة على اوجه علبة الفيلم الخام هي

٤- عملية الرتوش هي

٥- ١ - يستخدم الرقم الدليل حين التصوير ليوضح

ب- مقياس التعريض يساعد المصور في إيجاد

١-

٢-

٦- انكر خمسة من الأجزاء الرئيسية لآلة التصوير .

قسم : التصوير

قسم : التصوير

المعهد العالي للفنون

الزمن : ساعتان

امتحان القبول ٩٨ ، ٩٩

١- طلب منك تصوير مجموعة صور تعبر عن السياحة في مصر، هل تختار التصوير بالألوان أو الأبيض أسود، ولماذا من وجهة نظرك؟

٢- من خلال مشاهدتك اذكر أهم مميزات

أ- الصورة الاعلانية

ب- الصورة الفوتوغرافية الشخصية

ج- الصورة الصحفية

٣- تكلم عن انطباعاتك عن تصوير اغاني الفيديو كليب

٤- اذكر فتحة العدسة ، وزمن التعريض اللازم في الحالات الضوئية التالية ، علما بأن الفيلم المستخدم ذو حساسية (100 A. S. A)

أ- شخص يقف وخلفه الشمس.

ب- شخص يقف داخل غرفة والسماء تظهر من الشباك نهارا.

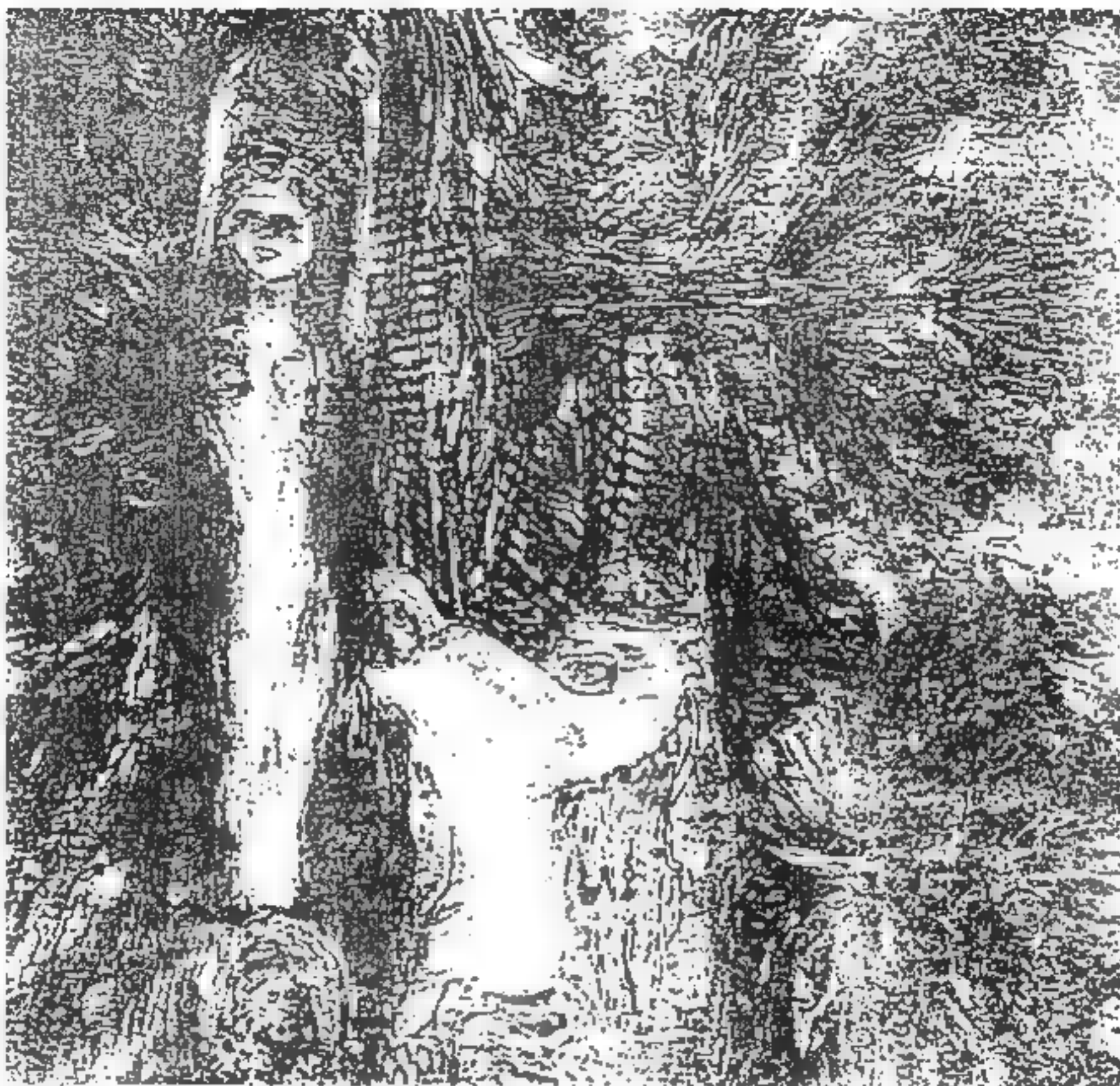
ج- مجموعة زهور جافة على خلفية بيضاء داخل فارة.

د- مجموعة زهور داخل فارة على خلفية ملونة.

هـ- مجموعة أشخاص ينتظرون مترو الاتفاق داخل محطة أرضية.

ثالثا :

ما هي الأصوات المعبرة عن مكونات هذه الصورة. بأسلوب درامي.



السؤال الأول :

- أ- اكتب تحليلاً عن الصورة المعطاة لك من حيث العناصر التشكيلية الموجودة بها.
- ب- حدد على الصورة بالقلم الجاف ثلاثة أشكال بتكوينات مختلفة واكتب عن كل تكوين وجهة نظرك.

السؤال الثاني :

- العين هي العدسة التي ترى الأشياء.. اشرح هذه العبارة ووضح أوجه التشابه بين العين البشرية وعدسة آلة التصوير.
- ملحوظة : الصورة تسلم مع ورقة الإجابة



امتحان القبول للعام الدراسي ٢٠٠٠ ، ٢٠٠١

١- في إحدى مباريات كرة القدم مطلوب منك تصوير عشر لقطات فوتوغرافية لتغطية أحداث المباراة.

أ- ما هي المواضيع والأحداث التي يمكن أن تركز عليها وتقوم بتصويرها.

ب- أنكر المعدات التي يمكن أن تكون معك أثناء تصوير المباراة نهارا أو ليلا.

٢- تصادف وجوهك في برج التليفزيون الذي احترق منذ أسبوع وكان معك كاميرا فوتوغرافية.

حدد مجموعة من اللقطات لإظهار درامية الحادث.

٣- مرفق بورقة الأسئلة السؤال الثالث عبارة عن عدد ٢ (اثنين) صورة أجب عن الأسئلة المصاحبة لكل صورة.



أجب عن الأسئلة التالية

- أ- ما هو انطباعك حين تشاهد هذه الصورة.
- ب- انكر أسباب هذا الانطباع من عناصر الشكل في الصورة.



أمامك هذا المنظر من الطبيعة مطلوب أن تقوم بعمل ثلاث كادرات فوتوغرافية من هذا المنظر.
- (حدد الكادرات على الصورة نفسها)

رابعاً:
تخصص
هندسة الصوت

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

المرحلة الاولى لعام ١٩٩١/٩٠ - سبتمبر

زمن الامتحان : ساعتان ونصف

السؤال الاول :

نشرت جريدة الاهرام فى عيدها للصادر صباح اليوم الخبر فى صفحة الحوادث:

مريضة تفتحر بإلقاء نفسها من شرفة المستشفى

انتحرت سيدة مريضة بمستشفى عين شمس، حيث لقيت مصرعها فى الحال.

وكانت شرطة حرس المستشفى قد تلقت بلاغا من سيدة (٢٨ سنة) بأنها اثناء وجودها

بقسم جراحة القلب بالمستشفى وبرفقة كريمتها شاهدت المريضة تصعد إلى شرفة الغرفة

فأسرعت لإحضار الطبيب الفوتجى لإتقانها إلا أنها ألقت بنفسها حيث سقطت على الأرض

وسط بركة من الدماء.

وافادت التحريات أن المريضة واسمها « سحر عبده احمد » كانت تعاني فى « الأوتة »

الآخيرة من بعض الاضطرابات النفسية. وتولت النيابة التحقيق.

والمطلوب أن تحول هذا الخبر إلى مشاهد متتابعة ، على أن تضع تصورك للمؤثرات

الصوتية والموسيقى المناسبة التى تعبر براميا عن الحدث.

السؤال الثانى :

سمعت بأفلام السينما الصامتة، فكيف كان يعبر الممثل عن الكلام فى هذه الأفلام؟..

السؤال الثالث :

أجب عن أحد السؤالين التاليين :

(أ) يدور حاليا نقاش حول الأغنية المصرية بين القديم والحديث. تحدث عن اهتمامك

بهذا الموضوع ورايك الشخصى فيه.

(ب) تحدث عن الفرق بين استماعك لأغنية من خلال كاسيت داخل سيارة تاكسى، وبين

استماعك لنفس شريط الأغنية من خلال كاسيت بالمنزل.

السؤال الرابع :

ثبت أن للألوان أثرا براميا فى تكوين الصورة، كما أن للصوت نفس الأثر فى علاقته

بالصورة.. اشرح ذلك، بالتطبيق على أحد المشاهد السينمائية من فيلم شاهدته.

السؤال الخامس :

رجل كفيف وفتاة صماء بكاء، تجمعهما رابطة أسرية..

- كيف يمكن لكل منهما التعبير عما يدور في وجدانه للآخر ؟

- واكتب عن تصوراتك لموقف بينهما.

السؤال السادس :

(ا) عرف ما يأتى : الترددات المنخفضة - التشويه - الترددات العالية - الموجة المركبة -

الترددات المتوسطة - الصدى الصوتى.

(ب) انقل العبارات التالية ثم ضع علامة (✓) أمام الإجابة الصحيحة :

- تنتقل موجات الصوت فى الفضاء الخارجى.

- تنتقل موجات الصوت فى المواد السائلة.

- تنتقل موجات الصوت فى المواد الغازية.

- تنتقل موجات الصوت فى الفراغ.

- تنتقل موجات الصوت فى المواد الصلبة.

- تنتقل موجات الصوت فى أعماق البحار.

- تنتقل موجات الصوت فى درجة حرارة تحت الصفر المئوى.

انتهى

مع تمنياتنا بالتوفيق

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

المرحلة الاولى ١٩٩٢/٩١ - سبتمبر

قسم : هندسة الصوت

زمن الامتحان : ساعتان ونصف

- ١- كيف يريد التعرف بحضور الدورة الافريقية.. بين كيف يمكنه ذلك.
وما هي الالعاب التى يمكنه التعرف على مبارياتها كاملة.
- ٢- كيف يمكنك التعرف على الشروق والغروب زمنيا من سماعتك للأصوات فى القرية والمدينة.
- ٣- اذكر عناصر الصوت فى الفيلم السينمائى وأى عنصر منهم يثير اهتمامك.
- ٤- ما هو الفرق بين الأذن البشرية والميكرفون موضحا بالرسم إن أمكن.
- ٥- رتب سرعة الصوت فى كل من :
الهواء - الماء - الصلب - الغاز - الفراغ.
- ٦- عند وجودك بمستشفى رأيت شخصين :
الاول : نجا من حادث بنجاح العملية.
الثانى : توفى ابنه بعد إجراء العملية
اذكر الأصوات التى يمكنك وضعها من هذه الشخصيات ، «موسيقى - مؤثرات - حوار ..»
اجب عن اربعة اسئلة فقط منهم الاول والثانى لجباريا.

انتهى

مع تمنياتنا بالتوفيق

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

المرحلة الاولى ١٩٩٣/٩٢

قسم: هندسة الصوت

الزمن : ثلاث ساعات

أجب عن الأسئلة الآتية :

- ١- مرت في هذا العام أحداث فنية هامة - اذكر أهم هذه الأحداث من وجهة نظرك -
وضح أهمية هذه الأحداث والعائد الثقافي والفنى على المجتمع.
- ٢- اكتب ما تعرفه عن أهمية الصوت فى حياتنا- وكيف يمكن استخدامه فنيا .
- ٣- اكتب ما هى الأصوات التى تسمعها من لحظة استيقاظك من النوم حتى نهابك إلى
الفرسة - وبين كيف يمكن تحويلها إلى مشهد إذاعى مسموع فى حدود دقيقتين.
- ٤- ما هى الآلات الموسيقية المكونة لكل من الأوركسترا الغربى والشرقى - وما هى الآلات
المستخدمة عليها . ثم اذكر مقطوعة موسيقية تفضل الاستماع إليها ولماذا ؟
- ٥- فى حالة الاستماع إلى صوت صادر من « المذياع - التليفون - التليفزيون - الفيلم
السينمائى » ما هى أوجه الاختلاف السمعى بين كل منها .

انتهى

مع تمنياتنا بالتوفيق

امتحان القبول

قسم هندسة الصوت

سبتمبر ١٩٩٣

اجب عن اربعة من الأسئلة الآتية :

السؤال الأول اجبارى :

١- كون مشهداً درامياً من المؤثرات الآتية :

طلق نارى - فرملة سيارة - صوت الرعد - زقزقة عصافير - نباح كلب - خطوات أرجل - جرس تليفون.

٢- اكتب ما تعرفه عن :

الميكروفون - الراديو - التليفزيون - السماعه المكبرة - الدويلاج - المكساج.

٣- ما هى الآلات الموسيقية المستخدمة فى الأوركسترا السيمفونى والتخت الشرقى - مع ذكر بعض الآلات الموسيقية الحديثة.

٤- رايت فيلما سينمائيا وأعجبك الصوت فى أحد مشاهد.. تكلم عن العناصر الصوتية المكونة له وكيف تم تنفيذ.

٥- (أ) عرف الصوت من الناحية الفيزيائية.

(ب) اكتب مقارنة بين السمع والرؤية كوسيلتى اتصال مهمتين.

انتهى

مع تمنياتنا بالتوفيق

أكاديمية الفنون
المعهد العالي للسينما
قسم: هندسة الصوت

امتحان القبول للعام الدراسي ١٩٩٥ / ٩٤
المرحلة الأولى

الزمن : ساعتان

أجب عن الأسئلة الآتية :

١- قال سقراط لأحد تلاميذه.

« تكلم حتى أراك »

اكتب في هذا الموضوع موضحا أهمية السمع والتعبير الصوتي وعلاقتهما بالرؤية.

٢- الإذاعة والتليفزيون والسينما .. وسائل اتصال فنية ... تكلم عن استخدامات الصوت في كل من هذه الوسائل .

٣- اكتب عن خمس من الآتي:

تولستوى - الجيوكونده

تاجر البنديقية - أورسون ويلز.

أديسون - جراهام بل.

الكونشرتو - التخت الشرقي.

طلعت حرب - المكساج.

انتهى

مع تمنياتنا بالتوفيق

امتحان القبول بالمعهد العالي للسينما

عام ١٩٩٦ / ٩٥

قسم : هندسة الصوت

التاريخ : ١٩٩٥/٩/٣

الزمن : ثلاث ساعات

أجب عن واحد من السؤالين الآتيين :

(الدرجة من ٣٠)

(١) طالعنا الصحف القومية عن الحادثة المذكورة.

عبر عن مضمون هذه الحادثة باستخدام أصوات مختلفة (الموسيقى والمؤثرات) مرتبة بحيث تعطى مسمعا صوتيا حسب تخيلك للموضوع.

صفحة .. على دقائق الطبول

قررت المليونيرة الحسنة أن تجعل حفل عيد زواجها حديث كل الناس. أخبرت زوجها أنها أعدت مفاجأة ضخمة لكل المدعوين.. واستطردت تقول لزوجها: «حتى أنت سوف تدهشك مفاجئتي بشدة!» قضت اليوم كله تجهز قاعة شقتها الرائعة بنفسها.. ملأت الزوايا والأركان بباقات الزهور.. اتفقت مع أكبر الفنانين على تقديم بوفيه العشاء والطوى.. أمسكت بالتليفون للتأكد من وصول بطاقات الدعوى المكتوبة فوق أوراق البردى إلى أصدقائها وأصدقاء زوجها.. وفي المساء ارتدت فستانها الأسود الحريري الذى يلف جسدها الأبيض المشوق وكأنه العناق الأخير بين الليل ونور الصباح!.. مضى الحفل الأسطوري الذى أحياه اثنان من كبار المطربين حتى وصل إلى نهايته.. وحينئذ أمسكت المليونيرة بيد زوجها ثم التفتت للمعازيم على طريقة الأفلام المصرية القديمة تعلن عن خبر مهم.. ومفاجأة مثيرة!

سمعت المدعوون وكان فوق رؤوسهم الطير.. وفجأة قالت الزوجة: «يا جماعة.. زوجى لا يريد أن يصدق أن حياتى معه وصلت إلى نهايتها!.. يح صوتى وجف ريقى من كثرة توسلاتى له أن يطلقنى.. لقد قررت أن يكون آخر يوم فى حياتنا المشتركة هو آخر يوم عامنا السادس.. وإن أبداً معه العام السابع أبداً.. أرجوه أن تستيقظ رجولته، ويطلقنى أمامكم!».

ساد الهرج والمرج.. لكن يد الزوج ترتفع فجأة لتصفع زوجته المليونيرة بشدة، ثم يصيح فيها بأعلى صوته: «أنت امرأة من جهنم.. سافلة.. وحقيرة.. وطالق بالثلاثة!».

ارتبك المدعوون لحظة ثم بدأوا فى الانصراف المنظم.. الوجوه تطوها الدهشة.. والنظرات تهرب من أن تلتقى ببعضها البعض.. بينما الزوجة تتحسس بأحد يديها مكان الصفعة..

وتشير بيدها الأخرى إلى باب الشقة تطالب زوجها بأن يخرج فوراً من حياتها.. ومن باب الشقة!.. في الوقت الذي جلست فيه طفلتهما الصغيرة تداعب صغيرة شعرها الطويل دون أن تفهم شيئاً مما يدور! ثار الزوج وهدد زوجته لو لم تخرج هي من شقته باهظة الثمن.. سكنت لحظات ثم نظرت له في تحد وهي تخبره أنها مستعدة للصراع صاعين.. وتجعله يخسر حتى الجلد والسقط!.. بعدها أخذت حقيبتها وطفلتهما التي فشلت في التثبيت بأيها.. وانصرفت في غضب!

.. ويبدو أن الزوجة كانت واثقة مما تقول وتهدد!

أقامت دعوى حضانة وتمكين.. كسبت القضية! باعتبارها أما حاضنة. وعادت إلى الشقة الرائعة بحكم القانون.

ودارت الأيام!

مضى عام ونصف العام خاضع فيها النوم عيني الزوج.. لم يبرح خاطره ليلة واحدة شريط الذكريات منذ فارق خاله الثرى الحياة.. كانت ثروة الخال تتجاوز تسعة ملايين جنيه، ورثت زوجته الشاببة معظمها.. خاصة أن «المرحوم» كان قد نقل بعض العقارات والشركات إلى زوجته على سبيل الهبة حال حياته.. وحينما مات لم يكن هناك من أقاربه غير ابن شقيقته طالب الليسانس الذي رياه منذ طفولته.. حاول الشاب أن يقنع خاله بعدم الزواج بعد أن خاض أكثر من تجربة.. وشاب شعره.. وبلغ من العمر أرذله.. لكن الخال ظن أن ابن شقيقته عينه على الميراث فاتم زواجه من الحسنة مديرة شركته الأم.. وبعد ثلاث سنوات من الزواج مات الخال.. ولم يرث الشاب غير ربع مليون جنيه.. وقبل أن يخرج من بيت خاله استوقفت الحسنة الأرملة.. توصلت إليه ألا يتركها وحدها.. أغضت عليه بحنانها ورقتها حتى صارها بحبه.. منحته قوة شمشون وعراطف قيس، فبادر يطلبها للزواج.. أخبرت أنها تريد أن تشعر بقيمتها عنده.. طلبت أن يشتري لها شقة فخمة بالمال الذي ورثه.. خاصة أن لقمة العيش متوافرة.. لم يتردد. اشترى لها الشقة والتحق موظفاً بإحدى شركاتها فور زواجهما.. أنجبا طفلة جميلة.. تعلقت الصغيرة بأيها بشكل جنوني.. وانصرفت الزوجة إلى إقامة حفلات للرقص والشرب والتعارف ليلة بعد ليلة.. وحينما بدأت معارضة الزوج طلبت الطلاق وأصررت عليه.. تجاهل الزوج نداءاتها المتكررة.. وتظاهرت هي بمصالحته حتى كان موعد الحفل المشنوم.

عام آخر يمضي.. وفجأة همسوا في أذن الزوج بمفاجأة!

تأكد الزوج من همسات المقرين إليه.. أقام دعوى أمام محكمة الجيزة الكلية برئاسة

المستشار صبرى بكر وأمانة سر محمد على محمد. وقف هشام خليفة المحامى يردى الفصل الأخير:

.. د لقد ذهب الزوج المقهور إلى بيته القديم ليقطع الشك باليقين فيما سمعه .. وهناك وجد رجلا غريبا يرتدى البيجاما والروب يجالس زوجته شبه العارية وتتوسطهما اكواب البيرة ومفلتتهما الصغيرة!.. وهنا هتفت الزوجة فى كبرياء : بلغتها تزوجت عرقيا.. وأنه لن يستطيع الاثبات وإن يسترد طفلته أو شقيقته.. وطردته شر طردة رغم بكاء وصراخ ابنته الصغيرة التى كاد قلبها يتوقف وهى تشهق تودع أباه!

الجميع هنا فى محكمة الجيزة الكلية جلسوا يتراقبون الحكم. بعد لحظات بخل المستشار صبرى بكر رئيس المحكمة: ليعطى الحكم فى الدعوى بعد أن شهدت شقيقتنا الزوجة على زواجها العرفى.. وقضت المحكمة بتمكين الزوج من شقيقته ومنحه حق حضانة طفلته بعد زوال صفة الحضانة عن الزوجة.. ولأنها لم تعد أمينة على تربية ابنتها.

(ب) للصوت أهمية خاصة فى الفنون..

تكلم فى هذا الموضوع مع ذكر الاستخدامات الدرامية المختلفة للأصوات الآتية :

صوت اقدام - فتح وغلق باب - طلق نارى - قطار سكك حديدية - باخرة - بكاء - ضحكات - نباح كلب - مواء قطرة.

ثانيا : اجب عن أحد السؤالين الآتئين :

(الدرجة من ١٥)

(أ) الموسيقى من الفنون المسموعة.

تكلم عن إحدى المقطوعات الموسيقية التى اثرت فىك مع ذكر الآلات الموسيقية التى استخدمت فيها.

(ب) إذا كنت تقف وسط الصحراء وتتوقع حدوث كارثة طبيعية فى هذا المكان.

فما هى الأصوات التى يمكن أن تسمعها فى ذلك الوقت مع تحديد نوع الكارثة ■

ثالثا :

(الدرجة ■ من ١٥)

فيما افاد التطور التكنولوجى فى الأجهزة الصوتية وتأثير ذلك على السمع ■

اذكر بعض هذه الأجهزة شارحا إحداها بالتفصيل.

مع أطيب التمنيات بالتوفيق

أجب عن خمسة فقط من الأسئلة :

١- اشرح مميزات وعيوب المجالات الآتية فى الحياة عامة وفى مجال تخصصك خاصة :

١- الكمبيوتر

٢- الإنترنت

٣- الإذاعة

٤- الفيلم السينمائى

٢- هل رأيت فيلما سينمائيا (اجنبيا أو عربيا) أكثر من مرة - ولماذا؟ مع ذكر احد المشاهد ودور الصوت فيه بالتفصيل.

٣- كون مشهدا إذاعيا فى نصف صفحة باستخدام أصوات مرتبة للتعبير عن حالة فرح شديدة فى جو عام حزين.

٤- تحدث عن معرفتك بالآتى :

أ- الايقاع

ب- الرتم

ج- الكونشرتو

د- السيمفونية

٥- ما الفرق بين الموسيقى الشعبية والموسيقى العربية والموسيقى الكلاسيكية الغربية مع ذكر أمثلة أو نماذج استمعت إليها.

٦- فى تاريخ السينما العالمية أو المصرية توجد أفلام يكون البطل فيها كفيف البصر - اشرح أهمية الصوت لهذه النوعية من الأفلام مع ذكر أمثلة من أفلام شاهدتها فى حياتك.

٧- قل ما تعرفه عن الآتى:

دات - C. D - هاى فاى - AM - FM - دوايى.

أكاديمية الفنون
المعهد العالي للسينما

امتحان القبول للعام الدراسي ٩٨ / ١٩٩٩م
قسم : هندسة الصوت

أجب عن الأسئلة الآتية :

أولاً : تكلم عن أهمية الصوت في حياة الإنسان فيما لا يقل عن ثلاثين سطرا.

ثانيا : بعد قراءتك للحدث التالي عبّر عنه بواسطة الأصوات المختلفة دون استخدام الكلمات المنطوقة « الحوار ».

الضباط المزيفون بعد ضبطهم :

كمين مزيف يهاجم المواطنين بالطرق السريعة

كتب : أحمد عبد الكريم

انتحل خمسة أشخاص صفة ضباط مباحث وجنود شرطة وارتنى أحدهم الزي العسكري.. قام أفراد العصابة بالاستيلاء على أموال بعض المواطنين بعد تفتيشهم؛ بحجة أنهم يحملون أسلحة ومخدرات.. فوجئ المجنى عليهم بعد انصرافهم بسرقة أموالهم.

تلقى اللواء مساعد وزير الداخلية لأمن القليوبية عدة بلاغات من المجنى عليهم من بينهم تاجر طيور استرقفه المتهمون بالطريق السريع أثناء ذهابه لشراء طيور من بنها.. اكتشف بعد تركهم بأنهم استولوا منه على ١٥٠٠ جنيه.. ومن عبد النبي إسماعيل خميس (٢١ سنة) مزارع على مبلغ ٥٠٠ جنيه ومن شحاتة محمود محمد (٦٠ سنة) بالمعاش على مبلغ ١٥٠٠ جنيه.

بلت تحريات اللواء مدير المباحث والعميد رئيس المباحث أن المتهمين الخمسة ينتحلون صفة ضباط ورجال شرطة سرّيين.

تمكن رئيس مباحث قسم قليوب ومعاونيه من ضبط المتهمين متلبسين في أحد الأكمنة الوهمية يستوقفون سيارة ويحاولون تفتيش صاحبها.. أحالهم اللواء نائب مدير الأمن لقطاع الجنوب إلى النيابة التي أمرت بحبسهم.

خامساً :

تخصصنا الرسوم
المتحركة وهندسة
المنظر السينمائية

امتحان القبول بالمعهد العالي للسينما
للمرحلة الأولى لعام ١٩٩١/٩٠ - سبتمبر
قسم : الرسوم المتحركة

الزمن : أربع ساعات

**ارسم بالقلم الرصاص المجموعة التي أمامك مبيّنة مناطق الظل والنور وعلاقة نسب
المجسمات كل منها بالآخر وخامة كل منها في تكوين داخل إطار حدود اللوحة.**

**أكاديمية الفنون
المعهد العالي للسينما
قسم الرسوم المتحركة**

امتحان القبول للعام الدراسي ٩٩/٩٨

للمتقدمين لقسم : الرسوم المتحركة

الزمن : ثلاث ساعات

الموضوع :

ارسم غرفتك الخاصة بمنزلك بالحالة التي هي عليها الآن دارسا إيها بالقلم الرصاص.

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

المرحلة الاولى لعام ١٩٩١/٩٠ - سبتمبر

قسم: هندسة المناظر السينمائية

الزمن : أربع ساعات

امامك مجموعة من المجسمات والمطلوب رسمها بالقلم للرصاص - على ان يراعى الآتى :

- ١- تحقيق الاحساس بالمنظور.**
- ٢- إظهار الاحساس بالظل والنور لتأكيد الأبعاد.**
- ٣- إظهار الاختلاف فى الخامات للمجسمات.**
- ٤- النسبة والتناسب بين المجسمات المختلفة.**
- ٥- أن يشغل التكوين حيزا مناسبيا من الورقة البيضاء التى امامك.**
- ٦- إظهار التفاصيل الدقيقة للعناصر والمجسمات.**
- ٧- دراسة قطعة القماش وتحقيق الظلال الذاتية والمرتمية عليها وعلاقتها بمجموعة المجسمات.**

امتحان القبول للعام الدراسي

١٩٩٨ / ٩٧

التخصص القسم هندسة المناظر

والرسوم المتحركة

الزمن : ثلاث ساعات

حضر أحد الطلاب من الأرياف ليستكمل دراسته بالقاهرة.. ووقع اختياره على موقع يسكن به في حجرة صغيرة فوق سطح إحدى العمارات بميدان التحرير..
ارسم منظرا يظهر الحجرة والجو المحيط بها مبينا موقعها من السطح.. مع إظهار الخلفيات المحيطة بالموقع.. وإيضاح العناصر الموجودة بالسطح والمحيط بالحجرة والخامات المستخدمة المبنية منها الحجرة مثل الخشب أو الطوب أو الحجر أو خلافه مع استخدام القلم الرصاص.

امتحان القبول للعام الدراسي ٢٠٠٠ / ٢٠٠١

أجب عن الأسئلة الآتية :

(١) اذكر ما تعرفه عن :

NOISE , DAT , AM , FM , C.D

octave, النغمة (Frequency)

(٢) اذكر بعض الآلات الموسيقية المستخدمة في كل من: الفنون الشعبية والموسيقى العربية والموسيقى الكلاسيكية مع عدم تكرار الآلات أي نوع مع الآخر - ثم اذكر تصنيف الآلات الأوركسترا بشكل عام.

(٣) اذكر أسماء ووظائف بعض المفاتيح التي تتحكم في الصوت (خلاف مفاتيح التشغيل) في الأجهزة الصوتية الشائعة.

(٤) تخيل أنك تسير على كوبرى قصر النيل متجها إلى ميدان التحرير ثم إلى جاردن سيتي.

اذكر الأصوات التي تسمعها من بداية السير على الكوبرى إلى الميدان وحتى وقوفك في ميدان وسط جاردن سيتي مبينا الاختلاف بين هذه المناطق صوتيا.
مع أطيب التمنيات بالتوفيق

أكاديمية . خون
المعهد العالي للسينما
قسم: هندسة الصوت

امتحان القبول للعام الدراسي ٢٠٠١/٢٠٠٢

أجب عن الأسئلة الآتية :

- (١) ما هو الفرق بين الآلات الموسيقية الكهربائية والآلات الموسيقية التقليدية وطبيعة الصوت الصادر من كل منها مع التوضيح بأمثلة.
- (٢) الصوت والضوء - ما هي أوجه الشبه والاختلاف بينهما ، وضع اجابتك بالرسم ومستشهدا بنماذج من الحياة.
- (٣) ما هي الاختلافات الرئيسية بين الأصوات البشرية وكيف تميز بينها ، اكتب شارحا اسباب هذه الاختلافات.
- (٤) رتب المواد الآتية من حيث سرعة انتقال الصوت خلالها ترتيبا تصاعديا:
(الحديد - الخشب - الزجاج - الأكسجين - الزيت - الماء - الهواء المالح) .
- (٥) « للصوت أهمية عظمى في حياتنا وواقعنا » اكتب - فيما لا يقل عن صفحة - الفرق بين الصوت في الأعمال الفنية في كل من: السينما ، والإذاعة ، والتلفزيون ، وبين الواقع المحيط بنا.

مع التوفيق

أكاديمية الفنون

المعهد العالي للسينما

قسم : الرسوم المتحركة

المادة / طبيعة صامتة

الزمن : ٣ ساعات

الامتحان / قبول للدراسة بالمعهد

٢٠٠٢/٢٠٠١

ارسم الشكل الذي أمامك مع إبراز الخامة والنور والظلال واحترام النسب.

د. رشيدة الشافعي

امتحان القبول

٢٠٠١-٢٠٠٢

قسم هندسة المناظر

الزمن ٣ ساعات

ارسم الشكل الموجود امامك بالقلم الرصاص.

رئيس قسم هندسة المناظر

أ.د. محمد عزب

أكاديمية الفنون

المعهد العالي للفنون

امتحان القبول للعام الدراسي ٩٨ / ٩٩

قسم هندسة المناظر

الزمن : ثلاث ساعات

بنى أحد الصيادين مكانا يعيش فيه من الأخشاب القديمة والمصناعات الخشبية والبوص

وبعض المواد الموجودة على الشاطئ.

ارسم بالقلم الرصاص هذا المكان مبينا موقع هذا الكوخ من الشاطئ وطبيعته والخلفية

المحيطة به.

الانتقال إلى امتحان الورشة الإبداعية

كانت هذه نماذج لاختبارات القبول في المرحلة الأولى، ليلتحق من ينجحون فيها بمختبر الورشة الإبداعية، كمرحلة ثانية وأخيرة، وهي التي تبدأ فيها التجربة المعقدة والثرية في أن واحد، حيث توفر الأساتذة على ابتكار برامج مبهرة لتحقيق مختبر هذه الورشة الإبداعية، والهدف منها، بما يجعلنا نزع بك الثقة أننا أصبحنا أصحاب تجربة رياضية، وكاتب هذه السطور - د. مذكور ثابت - يفخر بإسهاماته فيها، هذا إلا أن ثراء هذه البرامج واتساعها وتعمقها لا يسمح بإيرادها أو الحديث عنها في هذا المجال، إذ لا يكفيها أقل من كتاب مستقل، لكن ما يمكن تقريره الآن حول برمجتها أن أساتذة التخصصات السينمائية قد برعوا في إجراء التجربة، جنباً إلى جنب مع أساتذة التخصصات المساندة مثل: التأليف الموسيقي، والتشكيلي، والتحليل النفسي، وحيث كانت نسبة الدرجات التي يحصل عليها الطالب موزعة على كل ذلك، ليكون مجموع درجاته شاملاً في التعبير عن قدراته الإبداعية جنباً إلى جنب قدراته في التأليف الفني، ومن ثم يكون ذلك هو العنصر الحاسم لدى الأساتذة عبر مناقشتهم في تقييم الناجحين وترتيب أولويات قبولهم، كل في تخصصه.

.. هل من تقييم مستقبلي للتجربة ؟

أما عن عملية التقييم لهذه التجربة في امتحانات القبول فلا يمكنها الاكتفاء بمناقشة وتحليل النماذج النظرية وسبل إجرائها فقط أو مجرد رصد أوجه القصور في بعض (أو حتى كل) تطبيقات الأساتذة والمسؤولين عن تحقيقها، وإنما هي عملية تقييم مرهونة كذلك بنتائج ما تفرزه التجربة من نوعية السينمائيين الجدد الذين سبق اختبارهم وقبولهم لدراسة التخصصات الفيلمية وفق هذه النماذج من اختبارات القدرات مروراً بتجربة اختبار الورشة الإبداعية منذ بدايتها مع مطلع التسعينيات عندما أصدر الدكتور (فوزي فهمي) قرارات العمل باللوائح المنظمة لها. أي أن أمر التقييم في هذه الحالة يصبح اكتماله قيد التقييم النقدي لإبداعات المستقبل السينمائي في مصر.. والذي يحق له - في حينها - أن يعدل مسار أي مفكر نظري في مناهج هذه الامتحانات وما يتبعها من تنظيمات.. فالإلى المستقبل إذن، دون أن نلفت عن التاريخ.. طالما أن دراسة ما فات لا بد أن يسهم في تطوير ما هو آت.

تعريف بالمؤلف :

- أ.مراهنات الصبد بقلم خيرى شلبي
- ب.سيرة حياة

في التعريف بالمؤلف
(١) من مراهنات الصبا :
مذكور ثابت
بقلم : خيرى شلبي

في أواسط الستينيات كان مذكور ثابت معلماً بارزاً من معالم القاهرة مثل تمثال رمسيس وباب الحديد والقلعة وحى الحسين ، وجاء علينا حين من الدهر كنا نمر على مذكور ثابت في مكانه كقطس يومى لا بد من أدائه كفروض الصلاة والزكاة والحج إلى بيت الله الحرام ، ولم يكن له مكان ثابت مع ذلك ، فهو إما في مقهى ريش ، وإما في مقهى سوق الحميدية في الدور العلوى ، أو في أتيليه القاهرة أو في أى مقهى من المقاهى الشعبية فى حى باب اللوق، أو مقهى الفيشاوى فى الحسين ، وأينما كان فإن صوته يبلقنا عن بعد ، فربما نكون فى سوق الحميدية ونسمع صوته يتكلم فى حى الحسين، فنشد الرحال إليه فى الحال طمعا فى لحظة من الأنس والمودة والصفاء.

صوت مذكور ثابت لا بد أن يبلغك مهما كنت بعيدا، فهو يتكلم بحماسة شديدة ، وانفعال صابق ، يتكلم بملء شعوره ، فى طلاقة تليق بكبار المتحدثين وعظماء المفكرين أصحاب النظريات الفلسفية، وسواء وافقته أم لم توافقه، اتفقت معه فى رأى أو اختلفت فإنك لا بد أن تحبه وتنصت إليه بشغف كبير . ولو تعمنت فى كلامه فستجد فيه إماما كبيرا بنظريات السينما العالمية، والشروط الفنية الصارمة التى يجب أن تتوافر فى الفيلم الناجع وافتقاد هذه الشروط فى أفلامنا المصرية المتقنية وعلاقة الواقع بالخيال والحدود الفاصلة بين الخيال الإبداعى والشطط، وكيفية اختيار الزاوية النافذة لرؤية الواقع المصرى على حقيقته ... إلخ.

أنت تحبه كلما احتد وانبرى حيث يشعل السيجارة من السيجارة ويبدو التشقق والجفاف والازرقاق فى شفثيه من فرط الانفعال والتدخين كما خيل إلينا فى حين لم نكن نعرف .. ولا هو أيضا- أنه مجهد القلب، وأنه لا يجب أن يتفعل ربع هذا الانفعال، لكنه فى عز الانفعال الجاد، والاحتداد، ينفجر ضاحكا فكأن قالبا من السكر يتفتت فى حنكه الواسع، والفلج بين السنتين الاماميتين فى الفك العلوى يضاف على شكله روح طفل نبتت أسنانه مبكرا يهتز جسده القصير المدكوك ويشرق وجهه الصعبدى الأسمر، يذكرنى بخالى عبدالسلام ابوسليمة، الأسطى فى ماكينة الطحين. الخالق للناطق هو، يذكرنى بشخصية عبدالهادى فى رواية الأرض لعبدالرحمن الشرقاوى، يذكرنى بريشة أفندى مدرس اللغة العربية الذى لولا بلاغته وتبحره فى فقه اللغة وقدرته على التوصيل ما أحببنا اللغة العربية وعشقنا فنونها وأدابها،

ينكرنى بسمكرى فى بلدتنا اسمه عبدالمنعم العقبة كان بارعا فى شيئين براعة مذهلة: تسليك
ولحام بوابير الجاز والكلام الحكيم المفحم، ينكرنى بصور كثيرة شديدة الصميمية قوية
الرسوخ فى النفس.

لهذا احببت مذكور ثابت كأحد اقاربي الاعزاء. وأغلب اليقين أنه تمتع بنفس الدرجة من
الحب لدى الكثيرين من أبناء جيلنا، وكنا نطق الآمال العريضة فى شخصه كمخرج سينمائى
سيغير من مسيرة السينما المصرية فى قابل الأيام.

الملف الأزرق للشهير الذى كان مفرودا امامه دائما لا يغيب عن بالى، فى الغالب يحتوى
على مشروع سيناريو يواصل الكتابة فيه ليقوم بإخراجه. واقد ظللنا لسنوات طويلة ننتظر
فيما عظيما فى ضمير الغيب من إخراج مذكور ثابت، فى انشاء ذلك كان حماس الشباب يقسو
بنا على الكثيرين لجرد أنهم أخفقوا فى عمل أو حتى فى جزء من عمل، لكن الكثيرين منا
كانوا مستعدين لأن يتقبلوا من مذكور أى عمل، نظرا للثقة فى أنه يحتوى على مضمون جيد
سواء كان فنيا أو إنسانيا. ولهذا تقبلنا منه فيلما لعل اسمه .. إن لم تخفى الذاكرة- الولد
الغيبى، كما تقبلنا فكرة أن يخرج ثلث فيلم بعنوان «صور ممنوعة» بالاشتراك مع اشرف فهمى
ومحمد عبدالعزيز، ايمانا منا بلن الموهوبين دائما محاطون بسوء الحظ لكنه كان موفقا فى
افلام تسجيلية مثل فيلم «ثورة المكن» وفيلم «السماكين فى قطر» وبقي المشروع السينمائى
لمذكور ثابت مؤجلا من جانب، ومتوقعا من جانبنا طوال سنوات الصبا والشباب وحتى
الكهولة، إلى أن غافلنا واختفى، لنعلم بعد حين أنه قد حصل على درجة الدكتوراه وأصبح
أستاذا مرموقا بمعهد السينما، وأصبح يستخدم سحره الشخصى الفاتن فى السيطرة على
قلوب وعقول تلاميذه الكثيرين الذين أصبحوا ينافسونا فى حبه بل استولوا عليه تماما حتى
بعد أن أصبح مسئولاً عن المركز القومى للسينما بمسك بيده مفاتيح الذاكرة السينمائية.

وحين قرأت مؤخرا رسالتيه للماجستير والدكتوراه بعد نشرهما فى كتابين عظيمين،
وجبتنى أصبح فى صورته المائلة امامى: «دا أنت مكار مكر يا مذكور» لقد اتضح لى أنه طوال
سنوات الصبا كان يتدرب فينا على الفكر النظرى، وأن موهبته الأصلية علمية أكاديمية فى
اساسها، الدليل على أن رسالته للدكتوراه «النظرية والإبداع»- بصجمها الضخم- فيها جهد
نظرى وتحليلى جدير بالاحترام.

حقا ترى هل انمحت شخصية المخرج تحت طفيان شخصية الفكر النظرى والاستاذ؟ ايا ما
كان الأمر فنحن الكاسيون لأن شخصية المخرج التى كنا نتظرها أصبحت عشرات من
المخرجين الموهوبين تلقوا العلم على يد هذا التكلم الجميل الأصيل.

خيرى شلبى

١٩٩٦م

المخرج والكاتب السينمائي الدكتور مكيور ثابت

●● استاذ بقسم الاخراج بالمعهد العالى للسينما بالقاهرة، وقد ظل رئيسا للمركز القومى للسينما فى مصر منذ يونيه ١٩٩٢م حتى اكتوبر ١٩٩٩م. ويشغل حاليا منصب رئيس الرقابة على المصنفات الفنية فى مصر.

■ من مواليد قرية كوم اشقار بطما- سوهاج فى ٢٠/٩/١٩٤٥م. وتلقى مراحل تعليمه بشبرا فى القاهرة.

●● تخرج ضمن الرعيل الاول فى المعهد العالى للسينما بحصوله على بكالوريوس قسم الإخراج دفعة يونيه ١٩٦٥، وكان ترتيبه الاول بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف، فعين معيدا بالمعهد فى يناير ١٩٦٦، ثم مدرسا فى مارس ١٩٧٢ ليكون من اوائل اعضاء هيئة التدريس بالمعهد.

■ يتولى تدريس مواد: تاريخ السينما العالمية، وبناء السيناريو، وحرفية الاخراج السينمائي، ويشرف على مجموعة سنوية من افلام التخرج لقسمى الاخراج والسيناريو، واستاذ الورشة الابداعية فى الاخراج السينمائي، وحلقة ابحاث قم المبدعين السينمائيين بالدراسات العليا، كما يشرف على حلقة الابحاث التمهيدية الخاصة برسائل الدكتوراه فى جميع تخصصات المعهد.

■ كان عضوا بارزا فى حركة السينمائيين الشباب بمصر فى الستينيات.

■ كتب واخرج اول افلامه «ثورة المكن» فى يونيه ١٩٦٧، وحصل على الجائزة الاولى فى إخراج الافلام التسجيلية من مهرجان الاسكندرية ١٩٦٩، كما حاز شهادات التقدير فى العديد من المهرجانات العالمية.

●● فى اغسطس ١٩٦٩، بدأ يمارس تبنيه لاتجاه السينما التجريبية، فكتب واخرج «حكاية الأهل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة» (٦٠ دقيقة) والذى عرض الجزء الثالث من فيلم «صور ممنوعة» كأول فيلم روائى للمخرجين الثلاثة الجدد حينئذ: اشرف فهمى، محمد عبدالعزيز، مكيور ثابت، فتم اختياره للاشتراك فى مهرجان كارلو فيفارى السينمائي الدولى ١٩٧٢.

●● عمل مراسلا حروبيا سينمائيا على طول جبهة القتال فى فترة حرب الاستنزاف، اثناء خدمته بالقوات المسلحة المصرية من يناير ١٩٦٨ وحتى اكتوبر ١٩٧٢.

●● فى ١٩٧٥ اخرج الفيلم الكوميدي «الولد الغيى» بطولة محمد عوض وناهد شريف وصالح قابيل، واعتبره درسا قاسيا فى التنازلات الفنية، فركز على كتابة وإخراج الافلام التسجيلية، ومن اهم افلامه: على ارض سيناء (١٩٧٥)، الشمندورة والتمساح (١٩٨٠)، وفيلميه الكبيرين (٦٠ دقيقة) السماكين فى قطر (١٩٨٥) ومذكرات بدر ٢ (١٩٩٢/٨٩) وسلسلة افلام تطوير الرى فى مصر (تعليمية)، وسحر الوثائق (٧٢ دقيقة/ ١٩٩٨) ثم فيلمه الكبير «سحر ما فات فى كنوز المرنيات» عن قضية الوثائق السينمائية فى تاريخ مصر من نهاية القرن ١٩ حتى بداية القرن ٢١

■ حصل على الجائزة الدولية الأولى في إخراج الأفلام التسجيلية من مهرجان قرطاجنة الدولي لأفلام البحر (الدورة ٢٢ عام ١٩٩٢) وذلك عن فيلمه الكبير (السماكين في قطر) (٦٠ ق) وهي المرة الثانية لحصر في الحصول على هذه الجائزة (كانت الأولى عام ١٩٧٨) للفيلم الكبير (ينابيع الشمس) من إخراج جون فيني.

●● في ١٩٨٠ اختير لعضوية أول لجنة لسينما الطفل بوزارة الثقافة، وأشرف على إخراج وإنتاج أول ثلاثة أفلام كرتون للأطفال هي: (الصوت، الأرقام، الفم) وفي ٩٠/ ١٩٩١ مقروا للجنة التأسيسية لناهج شعبي السيناريو والإخراج السينمائي بالمعهد العالي لفنون الطفل، وعضوا بجميع اللجان التأسيسية لبقية أقسام المعهد، كما اختير عضوا للجنة التحكيم الدولية في مهرجان القاهرة الدولي لسينما الطفل (سبتمبر ١٩٩٢).

●● شارك لسنوات عديدة في لجان الأنشطة السينمائية المتخصصة، مثل لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة، واللجنة العليا للمهرجانات..... إلخ، كما يتم اختياره لعضوية لجان تحكيم جوائز السينما، وجائزة الدولة التشجيعية في السينما، وقد ساهم في التخطيط والإعداد والتنظيم لكثير من المؤتمرات والندوات والمهرجانات.

■ رأس وفد مصر ومثل مصر في العديد من المهرجانات والمؤتمرات السينمائية العالمية والمحلية.

●● تم اختياره رئيسا للجنة التحكيم الدولية في مهرجان فريبورج السينمائي الدولي بسويسرا في مارس ١٩٩٦ وشارك في عضوية لجنة تحكيم مهرجان باليزو الدولي الثالث عشر للفيلم العلمي بفرنسا عام ١٩٩٧ وتم اختياره رئيسا للجنة التحكيم الدولية في مهرجان أزمير السينمائي بتركيا عام ١٩٩٨ ، وعضوا مقروا بلجنة تحكيم مهرجان السينما الأفريقية في خريكة بالمغرب عام ٢٠٠٠ وعضوا بلجنة التحكيم الدولية بمهرجان مسقط السينمائي الثاني يناير ٢٠٠٢.

●● دأبت المراكز العربية خارج مصر على الاستعانة بخبراته في التدريس لتطوير مستويات المحترفين بالتليفزيونات العربية ، كما يستعان به كخبير قضائي للفصل في المنازعات السينمائية التي تنظر أمام المحاكم المصرية.

●● تولى العمل «مقروا للجنة تطبيق اللوائح الجامعية بأكاديمية الفنون».

●● عمل كخبير استشاري في لجان قراءة السيناريو بأكثر من جهة للإنتاج والتوزيع السينمائي والتلفزيوني.

●● كتب ونشر العديد من الأبحاث والدراسات المتخصصة في علم الجمال السينمائي بالسينما المعاصرة ، والفيلم التجريبي ، كما عمل مديرا لتحرير فصلية «الفن المعاصر» التي كانت تصدرها أكاديمية الفنون ورئيسا لتحرير «دراسات سينمائية» التي أصدرها المعهد العالي للسينما.

●● صدرت من تليفه عدة كتب : «النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى» (عام ١٩٩٢م) و «الكسر النفسى فى الإيهام السينمائى» (عام ١٩٩٤م) و «الفنان السينمائى» (١٩٩٧) وكتاب «تلج فوق صدور ساخنة» (١٩٩٧) وهو سيناريو سينمائى صدر ككتاب قبل أن ينتج سينمائيا ثم كتاب «العاب الدراما السينمائية» (٢٠٠١).


■ تولى تطوير وتكثيف أنشطة المركز القومى للسينما فى الإنتاج والثقافة السينمائية وأهمها تأسيس ونشر «ملفات السينما» التى أصدر منها خمسة عشر مجلدا تضمنت مقدمات بحثية بقلمه، بالإضافة إلى تقديم إنتاج المخرجين والسينمائيين الجدد ضمن ما أشرف على إنتاجه من أفلام قاربت المائة فيلم (تسجيلى وقصير) مع تنظيم «أسابيع الأفلام للتسجيلية والقصيرة» لأول مرة فى تاريخ السينما المصرية، وتوسيع دائرة المشاركة المصرية فى الأنشطة السينمائية على المستوى الدولى.

●● آخر تقدير له فى مجال الإبداع السينمائى كان فى تكريم مهرجان جرش الدولى له عام ٢٠٠١ بمناسبة مرور ٣٠ سنة على أول فيلم تجريبى فى السينما المصرية. (حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة) من إخراج مذكور ثابت.

●● أدرجت موسوعة «إيدى ميديا» الفرنسية ضمن أهم الأحداث فى العام فيلم مذكور ثابت «ثورة المكن» فى عام ١٩٦٧، وفيلمه التجريبى «حكاية الأصل والصورة» فى عام ١٩٧٠.

■ عرف عنه مطالبته بإلغاء الرقابة منذ بداية رئاسته للرقابة ومن أهم إنجازاته «شورى النقاده» التى يوسع بها دائرة الاستشارة فيما يتعلق بالمواقف المختلف عليها فى الرقابة.

رقم الايداع: ٢٠٠٢/١٣٩٨٧
L.S.B.N 977 - 01 - 7988 - 4



لقد أدركنا منذ البداية
أن تكوين ثقافة المجتمع
تبدأ بتأصيل عادة
القراءة، وحب المعرفة، وأن
المعرفة وسيلتها الأساسية
هي الكتاب، وأن الحق في
القراءة يماثل تماماً الحق
في التعليم والحق في
الصحة.. بل الحق في
الحياة نفسها.

سوزانه مبارك

